

Hund 1982.

ULLA BERGSTRAND

FRÅN PRINS HATT TILL GULLIVER

En stilhistorisk och textrelaterad
analys av illustrationerna i
Barnbiblioteket SAGA

volym 1-10 åren 1899-1902



ULLA BERGSTRAND

FRÅN PRINS HATT TILL GULLIVER

**En stilhistorisk och textrelaterad
analys av illustrationerna i
Barnbiblioteket SAGA**

volym 1·10 åren 1899·1902



Gotab. Stockholm 1982

Omslag: typografi Andrzej Ploski
bild Elsa Beskow, David Ljungdahl
Bildmontage i illustrationsbilaga
förf.

Cop. 1982 Ulla Bergstrand
ISBN 91 - 722 - 479 - 7

INNEHÅLL

	sid
FÖRORD	1
Kap. I	7
Program - Ideologi - Läsarnas ålder - Bildernas lockelse - SAGA som varumärke - Marknadsföring - Konkurrens - Illustra- tionstyper i övrig svensk barnlitteratur strax före 1900 - Jultidningar m m - Folkskolans Barntidning - Bakgrunden till SAGAs yttre utformning - Fridtjuv Berg och illustra- törerna - Förebilder? - SAGAs yttre utformning - Valet av illustratörer - Arvodena - Tidsstil - SAGA-stil? - SAGA- konstnärerna - Stiltypiska motiv	
Kap. II	42
SAGA 1	SVENSKA FOLKSAGOR Illustratörer Elsa BESKOW, Jenny NYSTRÖM, Edvard FORSSTRÖM, Victor ANDRÉN, Karl ASPELIN
Kap. III	62
SAGA 2	ROBINSON KRUSE Illustratör Gerda TIRÉN
Kap. IV	78
SAGA 3, 8	TUSEN OCH EN NATT 1-2 Illustratör Louis MOE
Kap. V	98
SAGA 4	ONKEL TOMS STUGA Illustratör Karl ASPELIN
Kap. VI	116
SAGA 5	JORDEN RUNT PÅ ATTIO DAGAR Illustratör Edvard FORSSTRÖM
Kap. VII	126
SAGA 6	MEDELTIDSSAGOR Illustratör Elsa BESKOW
Kap. VIII	141
SAGA 7	SVENSKA FOLKVISOR Illustratör Jenny NYSTRÖM
Kap. IX	145
SAGA 9	TROJANSKA KRIGET Illustratör Louis MOE
Kap. X	171
SAGA 10	GULLIVERS UNDERBARA RESOR Illustratör David LJUNGDAHL
EFTERORD	189
NOTER	198
LITTERATUR	211
ILLUSTRATIONER	217
SUMMARY	264

VARFÖR?

Varför börjar man forska i bildmaterialet i de gamla "Barnbiblioteket SAGA"? - Min egen barndomsläsning, där SAGA ingick som en viktig, ständigt återkommande läs- och bildupplevelse, var den ena utgångspunkten, ett gammalt intresse för konst och kultur kring sekelskiftet 1900 var det andra.

Barnbiblioteket SAGA, som startades 1899, kom att få en mycket stor räckvidd socialt sett i den svenska barnläsningens historia. Den utkom i många upplagor, och nya nummer lades till serien ända fram till 1950-talet. Bokserien kom att bli älskad och aktad i hem, skolor och bibliotek, och dess betydelse för såväl barnläsarna som textförfattarna och illustratörerna motiverar utan vidare en tvärvetenskaplig forskning i bildmaterialet.

SAGAs förhistoria, den pedagogiska debatten, de språkliga och litterära aspekterna m m har behandlats i en studie från 1966 av Göte Klingberg (Sekelskiftets barnbokssyn och Barnbiblioteket Saga), som dock uttryckligen lämnat bildmaterialet åt sidan för kommande forskare. - Klingberg behandlar tiden 1899 - 1905 (dvs de första 19 volymerna), medan jag valt att begränsa ämnet och tiden ytterligare, till de första tio volymerna åren 1899 - 1902.

ÄMNETS BEGRÄNSNING

Begränsningen av ämnet föll sig naturlig på grund av det rika bildmaterial och det representativa urval texter och illustratörer som ryms redan inom dessa första tio volymer. Andra alternativ kunde ha varit ett stickprovsurval ur textkonstnärsgenerationerna under SAGAs femtioåriga existens, eller en översiktligare framställning av ett större antal volymers bildmaterial. Men eftersom fältet "bilder för svenska barn" fortfarande är ytterst sparsamt utforskat, kändes en fördjupning och därmed följande avgränsning mera angelägen. Bristen på tidigare grundforskning skulle följande varit ännu mer till hinder vid en översiktlig framställning än vid studiet av ett kortare skede.

De tio första volymerna är i sin art mycket representativa för ett fängslande skede i bokkonsten och i barnlitteraturen. De spänner över flera litterära genrer (utan att vara antologier), och bildmaterialet speglar skilda konstnärsgenerationer, temperament, stilar och impulser utifrån. Så har det heller inte för ett ögonblick känts instängt att röra sig inom fyraårsperi-

den kring 1900.

METODPROBLEM

Någon vedertagen och beprövad metod för att analysera illustrationer till berättelser för barn (ej bilderböcker) fanns inte att tillgå. - Ämnets tvärvetenskapliga karaktär, det samtidiga studiet av barnlitteraturhistoria, bildkonst och bokkonst, gjorde det inte lättare att finna en metod. Mitt sökande efter en hanterlig arbetsmetod började med upplevelsetolkning; sedan övergick jag till stilhistorisk analys, men fann slutligen möjligheten att kombinera dem bägge, med hjälp av Lena Fridells uppsats Text och bild. Några exempel (Bilderna i barnboken. 1977). Också Gustaf Cavallius' uppsats i samma bok, Bilderbok och bildanalys, erbjöd idéer för ett analyschema, trots att det här gäller bilderböcker där hela berättelsens förlopp bör kunna utläsas ur bilderna. - Jag hade nu nått fram till att behandla böckerna som en helhet, som ett växelspel mellan bild och text. Relationen mellan bild och text erbjöd nya, intressanta belysningar åt materialet.

METOD

Metoden innebär i korthet följande - sedan den modifierats med tanke på materialets speciella karaktär, och med förbehållet att varje analyserad bild inte konsekvent kunnat utsättas för hela frågeföljden:

Hurdan är bokens layout, bildrytm? Textens genre? (Saga, äventyrsberättelse, historisk saga, social tendensberättelse?) Vilken tid och miljö utspelas handlingen i?

Hur väljer konstnären episod eller moment i texten? Innebär detta val en anpassning till barnläsarens förmodade behov av exakthet och fantasi i föreläsning? Avspeglar valet av episod eller motiv samtida pedagogiska ideal och värderingar?

I vilket förhållande står konstnären till tidigare illustrerade utgåvor av samma verk (där sådana finns)? Har valet av episoder och moment möjligen redan gjorts i dessa utgåvor, ett val som i större eller mindre grad bundit konstnären?

Hur fungerar bilden i förhållande till sin text? Vilken "berättarteknik" använder konstnären? Jämställande, förstärkande, ackompanjerande eller dämpande? - "Berättarteknik" har här alltså använts som term för skildring i bild av innehållet i en text, och ej som litteraturvetenskaplig term.

Kan bilden tolkas fristående, eller måste den ha textens stöd för att begripas? Är bilden beskrivande, exakt textnära och detaljerad, eller sammanfattande, atmosfärskapande, känsloladdad? Relateras bilden till en replik,

en situation, eller till ett tillstånd, ett längre skeende? - Också här är en jämförelse med tidigare utgåvors illustrationer givande.

Hur förhåller sig konstnären till de skildrade människorna? Individualiseras de, eller idealiseras, typiseras? Ger bilden barnläsaren möjlighet att identifiera sig med berättelsens människor?

Är miljön (exteriörer, interiörer, kostym, föremål m m) detaljerat och konkret beskriven, med autenticitetskraven tillgodosedda i enlighet med textens angivelser, eller är den sammanfattad, antydd, eller rentav negligerad?

Denna variant av "Fridell-Cavallius"-metoden blev ett bra arbetsinstrument, som hjälpte mig att ge större konsekvens och bredd åt undersökningen, samtidigt som den tillät mig att på nytt närma mig barnets och konstnärens upplevelse av böckerna - även om vi givetvis aldrig kan rekonstruera hur barnet år 1900 upplevde SAGA-böckerna. Barnets och konstnärens fantasi arbetar självklart med hela boken, inte endera med antingen bild eller text, alltså boken som syntes.

Genom detta arbetssätt har jag kunnat följa varje boks handling från början till slut, så som barnläsaren en gång gjorde. Endast då det gällt att belysa speciella återkommande fenomen i stil eller berättarteknik har jag grupperat delar av bildmaterialet lösbrutna från textsammanhanget.

BILDURVAL - ANALYSMATERIAL

Antalet illustrationer i de behandlade SAGA-volymerna är så stort (mellan 60 och 116 st) att jag tvingats göra ett urval inom varje bok för bildanalyserna. Detta urval är givetvis subjektivt och kan som alla urval ifrågasättas, men det bör kunna ge läsaren en rimlig uppfattning av spännvidden i varje bildsvit. Däremot har det tyvärr inte varit ekonomiskt möjligt att återge samtliga analyserade illustrationer inom avhandlingens ram. Medföljande bilder utgör ett urval av ett urval, och den intresserade läsaren rekommenderas därför att ha SAGA-volymerna bredvid sig under läsningen. Om möjligt bör det vara någon utgåva tryckt före 1930, eftersom typografi och layout i huvudsak följde pionjärtidens normer fram till detta år. De sena utgåvorna i serien SAGAs berömda böcker (1960-70-talen) saknar denna kontinuitet i det yttre utförandet, formatet är större och layouten förändrad.

DISPOSITION

Min kapitelindelning är osofistikerad: ett kapitel för varje SAGA-volym (med undantag för nr 3 och 8, som utgör ett helt). Detta följer av arbetsmetoden att behandla varje bok som en helhet. - Kapitlen om varje volym har under arbetets gång tenderat att svälla ut till miniatyrmonografier om böckernas

(klassikernas) öden, med översikter över tidigare illustrerade utgåvor. Jag gör dock inte anspråk på att vara uttömmande och komplett i dessa stycken. Det kan alltså existera intressanta äldre (speciellt utländska) illustrerade utgåvor som jag inte lyckats spåra på grund av barnlitteraturens relativt svaga ställning på de vetenskapliga biblioteken.

Jag har inte ansett att materialet kan bära upp en utpräglad teoretisk tolkning av konstnärernas avsikter, normer, metod osv, eftersom det här gäller brukskonst som av konstnärerna själva inte respekterades som "konst". Där- emot lever något av mitt första närmande till bildmaterialet kvar i den slutliga analysen. Jag har tillåtit mig att i arbetet ge utlopp även för intuition och fantasi, outhärliga instrument vid analys av ett bildmaterial som avsetts för barn. Men jag är väl medveten om risken att vissa resonemang därmed blivit alltför subjektivt färgade.

TIDIGARE FORSKNING, KÄLLOR, BIBLIOTEK, OTRYCKT MATERIAL

Göte KLINGBERGS arbete "Sekelskiftets barnbokssyn och Barnbiblioteket SAGA" (1966) har varit till ovärderlig hjälp vid min forskning. Klingberg har dokumenterat hela förhistorien till SAGA och klarlagt den pedagogiska debatt och de ideal som vägledde initiativtagarna i Sveriges allmänna folkskollärar-förening. Han behandlar planerna för de första årens utgivning, presenterar medarbetare och kommitté, och gör en punktundersökning av Fridtjuv Bergs insatser som textbearbetare. Klingberg vidrör också något maktkampen inom folkskollärarkåren, och de ekonomiska faktorerna.

Lena KÅRELAND ger i sin avhandling, "Gurli Linders barnbokskritik" (1977), Barnbiblioteket Saga dess rättmätiga plats i den breda och grundliga översikt av barnkultur och pedagogisk debatt som ingår i inledningsavsnittet: "Några drag i sekelskiftets kulturklimat. Reformpedagogik, Folkbildning, Konstuppfostran" (kap. III, s 61-76). Denna ganska nyskrivna översikt ger en så fullig bild av situationen vid tiden för SAGAs start, att det känts överflödigt att i mitt arbete försöka göra något liknande. Jag hänvisar gärna den intresserade till denna framställning som en allmän orientering. Margareta ROSSHOLM diskuterar i "Sagan i nordisk sekelskifteskunst" (1973) hur sagomotiven användes i sekelskiftets bildkonst. Hennes inriktning är mer teoretisk och generaliserande än min, men hon tar också i viss mån upp brukskonst och bilder för barn, vilket varit till god hjälp vid min forskning, liksom den rikedom på fakta i ämnet som här samlats på ett enda ställe. Signe WRANÉR (dotter till Henrik Wranér, som deltog både som redaktör och textbearbetare från SAGAs första början) växte praktiskt taget upp i SAGA-förlagets redaktionsmiljö, började arbeta där som mycket ung, och avancerade

så småningom till chef för förlaget. Hennes minnen, nedtecknade i "Sagan om Saga" (1956) och "En återblick" (Svensk Läraretidnings Förlag. Minnesbilder.. 1946) är levande och friska, autentiska men dessvärre inte helt pålitliga som källor, eftersom de nedskrivits så många år efteråt.

(Eva FORSS har i en otryckt uppsats (Stockholms universitet 1974) presenterat Jultomtens första tioårsperiod 1891-1900: "Jultomten, skolbarnens jultidning". Eftersom Jultomten utgjorde begynnelsen till den förlagsverksamhet vars flaggskepp SAGA skulle komma att bli, är det material som Forss samlat i uppsatsen också viktigt för historien om SAGA.)

I en antologi med material från Jultomtens första år, "Jultomten. Ur skolbarnens gamla jultidning" (1980) har Lars FURULAND skrivit ett efterord som sammanfattar produktionen av jultidningar för barn, och förhållandet mellan Jultomten och SAGA-förlaget, på ett utmärkt vis - men boken utkom under sista skedet av mitt avhandlingsarbete, och därför dubbleras i viss mån Furulands översikt av mitt inledande avsnitt.

Det specialbibliotek som först och främst haft betydelse för min forskning har varit Svenska Barnboksinstitutet i Stockholm. - Nationalmusei konstabliotek och Konstfackskolans bibliotek (där böckerna från den gamla Tekniska skolan förvaras) har givit mig en samlad bild av de konst- och konsthantverksböcker som fanns tillgängliga för svenska konstnärer i Stockholm kring 1900. - Mitt hemmabibliotek, Universitetsbiblioteket i Lund, har bistått med arbetsro, äldre konst- och kulturhistoriska verk, bibliografiska hjälpmedel, m m.

Otryckt material

Källmaterialet från SAGAs förhistoria kunde varit större och mera komplett. Vad bilderna beträffar är det ännu blygsammare. Förlaget avvecklades nämligen gradvis genom uppgående i andra förlag. - Arkivmaterial från Svensk Läraretidnings förlag förvaras dels på Svenska Barnboksinstitutet i Stockholm, dels i Federationen Svenska Folkskollärareförbundets lokaler (FSAF), också Stockholm. Slutligen fanns ännu 1979 en del brevmaterial m m hos Boel Wranér-Lundblad, Umeå, sondotter till Henrik Wranér.

Det material som förvaras i FSAF:s lokaler finns kortfattat redovisat i en tryckt katalog. "Förteckning över FSAF:s konstsamling och arkiv" (1965). Där finns protokoll från Sveriges allmänna folkskolläraryörening och från SAGA-kommitténs sammanträden, och räkenskaper och korrespondens som endast i ringa mån eller indirekt är relevant för förlagsverksamheten eller för SAGA, utan mera är av skolhistoriskt värde. - I dessa lokaler förvaras också ett bestånd av vandringsbibliotek för folkskolorna, startat 1896, vilket ger ett sällsynt tillfälle att få en samlad bild av vad pedagogerna an-

såg värdefullt som kunskaps- och underhållningsläsning för barnen kring 1900. - I FSAFs lokaler finns även ett antal pärmar med originalillustrationer till SAGA, ordnade i två alfabetiska serier efter konstnärsnamn (dock inga skisser, med enstaka undantag), och i arbetslokalerna finner man ett stort antal inramade original. - Originalteckningar spreds under många år från förlaget som gåvor till skolor och enskilda (det är oklart om detta även gällde skisser), något som var möjligt i en tid då upphovsmannarätten ännu ej reglerats. Materialet på Svenska Barnboksinstitutet utgörs dels av kassaböcker, originalmanuskript, tävlingsbidrag m m, dels av ej helt fullständiga brevpärmar som i någon liten mån berör SAGAs illustratörer.

Fridtjuv Bergs korrespondens (bevarad i brevkopieböcker på Riksarkivet), som redan citerats i flera avhandlingar, har givit ny, levande belysning även åt mitt material.

I första begynnelsen av mina forskningar kring SAGA (1977) var det professor Oscar Reutersvärd som med sin entusiasm lockade mig att fortsätta med ett "udda" ämne. - För värdefulla synpunkter, idogt felfinnande och konstruktiv kritik under själva avhandlingsarbetets gång tackar jag min handledare professor Sven Sandström, som hjälpt mig undvika både större och mindre olycksfall i arbetet. - Slutligen ingrep t f professor Göran Söderström aktivt med råd och dåd vid slutredigering och tryckning under vintern 1981-82.

ILLUSTRATIONER

De illustrationer som hämtats ur originalupplagan av SAGA 1 - 10 har fotograferats i skala 1:1 och reproduceras här med ca 20% förminskning. Även övriga illustrationer är i full skala med undantag av nr 136 (skissen) som återges med 50% förminskning. - Tyvärr har vissa inkonsekvenser i numreringen av illustrationerna uppkommit på grund av utrymmesbristen, vilket förf. beklagar.

Kap. I BARNBIBLIOTEKET SAGA SOM TIDSFENOMEN OCH NYSKAPELSE

Barnbiblioteket SAGA, startat i januari 1899, var under ungefär femtio år en fixstjärna och ett kvalitetsmärke i svensk barnboksutgivning. Till slut överlevde SAGA sig själv, och serien upplöstes successivt under 1950-talet. Men dess insatser under 1900-talets första decennier var enastående. Tack vare spridningsvägen genom skolorna, och de stora klassikernas långa livslängd genom ständiga nyupplagor fick många generationer svenska barn genom SAGA gemensamma tidiga läs- och bildupplevelser. Samma kära gamla böcker väckte igenkännandets glädje hos nya årgångar föräldrar.

Och fortfarande är kontinuiteten bevarad. Fortfarande är SAGA inte enbart barnlitteraturhistoria, utan också levande barnlitteratur. Ännu ges flera av dess tidigaste klassiker ut, visserligen i annat format och yttre dräkt, men med samma (moderniserade) text och med samma illustrationer, i serien "SAGAs berömda böcker".

Inte minst de som senare i livet skulle bli författare eller bildkonstnärer tog intryck av SAGA-bilderna. I många biografier och annan litteratur om barndomsläsning och särskilt bland människor som inte tillhörde "överklassen", vittnas om hur de ytligt sett anspråkslösa små bilderna etsade sig in i minnet. Som Lena Johansson skriver i "Den massproducerade bilden" (1978, s 10): "Det finns en tanke som fascinerar mig mycket, och det är frågan om utseendet och tidsomfånget på varje människas och generations 'bildbiografi'. Var och en av oss skulle kunna 'berätta' sitt liv med hjälp av ett antal bilder..."¹

Genom tidigare forskning (Klingberg, Sekelskiftets barnbokssyn... 1966 "SS") vet vi ganska mycket om idé och praktik bakom skapandet av SAGA, men mindre om mekanismen i den snabba, stora och framförallt långvariga succén. Varför kom just SAGA av alla samtida svenska satsningar på barnläsning att spela en så ledande roll? Hur mycket betydde texternas kvaliteter? Hur mycket illustrationernas? Vilken ideologi avspeglas? Hur styrdes medarbetarna? - Innan jag närmar mig bildmaterialet på allvar, vill jag gärna diskutera dessa och andra frågor som kan ha betydelse för SAGA som tidsfenomen.

VANDRINGSBIBLIOTEK TILL FOLKSKOLORNA

En intressant bakgrund till SAGA-programmet ger den av Hjalmar Berg (bror till Fridtjuv Berg) startade vandringsbiblioteksverksamheten i regi av Sve-

riges allmänna folkskolläraryörening (SAF), där folkskolornas barn från 1896 erbjöds omsorgsfullt sammansatta boksamlingar med både facklitteratur och nöjesläsning. Listan över dessa vandringsbibliotek (publicerad i Svensk Läraretidning, "SvL", 1896), ger en bild av det utbud som strax före SAGAs tillkomst ansågs vara av tillräckligt hög litterär och pedagogisk kvalitet för att rekommenderas för skolbarnen. Men listan avslöjar också i hur hög grad man måste lita till vuxenlitteraturen, och hur få titlar som var anpassade för de mindre barnens behov och läsförmåga.

Initiativet till SAGA utgick från en grupp pedagoger, närmare bestämt en representativ och aktiv folkskolläraryöfalang. Svensk Läraretidnings Förlag i samarbete med Sveriges allmänna folkskollärareförening (SAF) representerades av vardera tre medlemmar i den kommitté som skulle ansvara för urval och redigering. Förlaget utsåg två kvinnor, förlagsredaktören Amanda Hammarlund och flickskolerektorn Anna Sandström, och en man, folkskolläraren Hjalmar Berg. SAF utsåg tre manliga folkskollärare, Fridtjuv Berg, August Bergqvist och August Jonsson. (Mera om planering och personer, se Klingberg, SS s 36 ff.) Kommittén hade ingen ordförande, eftersom samtliga ledamöters tillstyrkande krävdes för varje utgivning (se programmet, publiceras i SvL 1898 s 743). Men det tyngsta namnet var uppenbart Fridtjuv Berg, förgrundsgestalt inom folkskollärarkåren, pedagogisk pionjär, liberal riksdagsman, folkbildare, författare. (Se vidare s 10 f.) Också brodern Hjalmar Berg var en man med status och auktoritet inom skolvärlden, liksom på sitt håll Anna Sandström. Amanda Hammarlund, gift med förlagets direktör Emil Hammarlund, skulle efter makens död (1910) komma att bli den som med pondus och skicklighet ledde förlagets och därmed SAGAs öden under mer än trettio år.

PROGRAM, UTGIVNINGSPLAN M M

Svensk Läraretidnings förlagsaktiebolag hade bildats först 1897, men tidningen Svensk Läraretidning hade utgivits sedan 1882, och i dess regi hade en växande produktion av jultidningar och andra publikationer för barn utgivits, med början med Jultomten från 1891. Förlagsbildningen hade som syfte att reglera denna barnlitteraturutgivning och ge den egna resurser, administrativt och ekonomiskt. Ändå var och förblev förlaget, tidningen och lärarkåren med sin fackförening tre sidor av samma företag.

Tanken bakom förlagsbildandet var också att ge sig in på bokutgivning:

Redan vid bildandet av SvLTs förlagsaktiebolag ingick det i planen för dess verksamhet, att detsamma i mån af sina tillgångar skulle ägna sig åt åstadkommandet af en på samma gång prisbillig och verkligt sund barn- och ungdomsläsning. (Programmet, publ i SvL 1898, s 72 f.)

Rent praktiskt innebar alltså igångsättandet av SAGA de första "riktiga" böckerna i förlagets produktion. Mönstret för innehåll, format och distribution var i mycket den danska Børnenes Bogsamling som startats 1896. (Se Klingbergs utredning i SS, s 51 ff.) Vad denna föregångare kom att betyda för SAGAs yttre utformning skall jag närmre behandla s 28 f.

Inte endast mönstret från Børnenes bogsamling var orsak till att SAGA i begynnelsen utkom häftesvis. Pris- och distributionsskäl talade också för detta. (Även i fråga om stora illustrerade romaner, planschverk och liknande för vuxenläsarna gick man inte sällan tillväga på detta sätt.) I programmet sägs följande:

Med afseende på utgifningssättet hafva kommitterade förordat, att samlingen för vinnandet af önskvärd spridning utgifves i mindre häften till billigt pris... För att kunna få den ifrågasatta samlingen befordrad genom postverket och därmed kunna nå största möjliga prisbillighet har man valt att utgifva den i form af tidskrift.

SAGA planerades utkomma med 22 häften om året (3 volymer), ett häfte var fjortonde dag utom under sommarlovet. Annonsgöraren var självklart i första hand SvL. Projektet skulle härigenom kunna nå ut i hela landet oberoende av bokhandeln, vilket jag närmre skall gå in på i avsnittet om marknadsföring, (s 15). Priset var 10 öre pr häfte, eller 2 kr pr år vid prenumeration. (Som en jämförelse kan nämnas att medan jultidningar som Jultomten eller Snöflingan kostade 60 öre, kunde en bilderbok av Ottilia Adelborg kosta hela 3 kr och en sagosamling från Bonniers mellan 1:50 och 2:75, enligt 1900 års bokannonser.) Priset för SAGA var alltså verkligen även för denna tid "fabulöst billigt" (annonscitat i SvL). Utgivningstakten innebar 3-4 färdiga volymer pr år, vilket också genomfördes. Barnen fick alltså första året, 1899, tre illustrerade böcker på sammanlagt nästan 900 sidor för sina 2 kronor.

Utgivningsprogrammet var i begynnelsen ganska nära knutet till Børnenes Bogsamling, dvs bearbetade litterära klassiker. Men kommittén hade också egna planer på "bredvidläsningsböcker" i historia, geografi och naturvetenskap:

dels särskildt underhållande läsning, som är ägnad att väcka barnens läslust, dels ock sådana arbeten, hvilka med ett fängslande framställningssätt förena ett innehåll, som tillgodoser barnens kunskapsbegär och behof av ökad vetande. Den bör sålunda utgöras af sagosamlingar och berättelser i lämpligt urval, skildringar ur svenska och allmänna historien, resebeskrifningar, skildringar från naturens och de mänskliga sysselsättningsarnas olika områden - allt framställt på ett för barn lättfattligt och tilltalande sätt. (Programmet, SvL 1898, s 72 f.)

Dessa planer kom av olika skäl (som spårats av Klingberg, SS s 42 ff), aldrig att helt realiseras, utan serien kom alltifrån sin begynnelse och framgent att till sin karaktär bli markerat skönlitterär.

Med början i januari 1899 utkom under de fyra åren t o m 1902 de böcker som här skall behandlas: Svenska folksagor (SAGA 1), Robinson Kruse (SAGA 2), Tusen och en natt första samlingen (SAGA 3), Onkel Tom (SAGA 4), Jorden runt (SAGA 5), Medeltidssagor (SAGA 6), Svenska folkvisor (SAGA 7), Tusen och en natt andra samlingen (SAGA 8), Trojanska kriget (SAGA 9) och Gullivers underbara resor (SAGA 10). Samtliga (dock med undantag för Svenska folkvisor) skulle få uppleva många nyupplagor och gå ut i totalt flera hundra tusen exemplar,² t o m 1950-talet i originalformatet, och därefter och till dags dato i annat format och layout och med viss omredigering av texten. Den enda felsatsningen var alltså folkvisorna (ett av Fridtjuv Bergs skötebarn). Med klassikerbearbetningarna lyckades SAGA etablera sig på barnlitteraturmarknaden med en egen profil. De planerade nyskrivna reseskildringarna, historiska berättelserna m fl skulle antagligen inte fått samma genomslagskraft och livslängd.

IDEOLOGI M M

I idéprogrammet för SAGA (SvL 1898 nr 47) underströks som vi sett förankringen i den sociala och kulturella ideologi, som tidningen i sin egenskap av folkskollärarnas språkrör formulerat under 1890-talet, inte minst i de många artiklarna av Fridtjuv Bergs hand. - Folkskollärarkåren fick genom denna sin tidning många impulser till vidareutbildning, de fick kulturhistoriska utblickar både inom och utom pedagogikens sfär. Det var en relativt ung kår på stark frammarsch: utbildning och skolväsende var under utbyggnad och reformering, och även om kunskapsidealen sattes högt, så var i realiteten ojämlikheten mellan klasser och mellan stad och landsbygd stora. Lärarresurserna skiftade kraftigt, liksom skolböcker och lokaler. SAGA-programmet börjar med att hänvisa till allt som redan skrivits och sagts

om behovet och nödvändigheten af att förse vårt lands barn och ungdom med god och lämplig läsning samt om den stora betydelse denna äger för det uppväxande släktets intellektuella och moraliska utveckling --- skönhetens och vetandets ljusa värld --- prisbillig och verkligt sund ungdomsläsning --- underhållande läsning --- kunskapsbegär och behov av ökad vetande. (SvL 1898, s 72 f.)

Balansen mellan kunskapsbehov och skönhetslängtan, och frånvaron av begrepp som "kristlig, fosterländsk, uppfostran, sedlighet" m fl i samtiden gångbara värderingar, överensstämmer med Fridtjuv Bergs pedagogiska program och politiska inriktning.³ Det finns anledning att i formuleringarna ana Bergs penna och åsikter. (Till denna slutsats beträffande Bergs huvudroll kommer också Klingberg, SS s 91.)

Paret Emil och Amanda Hammarlunds andel i SAGA-projektet och dess första

program har däremot efterlämnat förvånansvärt få spår, och deras roll tycks ha begränsat sig till den administrativa och ekonomiska sidan - vilket dock inte var den minst betungande. Emil Hammarlund, också han från begynnelsen folkskollärare, var en drivande kraft bakom tillkomsten av förlaget, vars direktör han var vid tiden för SAGA-starten. Han redigerade också tidningen Svensk Lärartidning. Efter hans död 1910 övertog hustrun Amanda Hammarlund ledningen av förlaget, vars ekonomiska ryggrad då sedan flera år var just utgivningen av SAGA.

Det utgivningsprogram, som i oktober 1898 (se Klingberg SS s 38) spikades vid kommitténs sammanträde, "Svenska folksagor, Robinson Kruse, Resor och äfventyr" senare utvidgat till "Skildringar ur historien, Geografiska skildringar, Skildringar från naturen ---", låter som ett eko ur Fridtjuv Bergs artiklar i SvL om poesins betydelse, om folksagan m m. Men framför allt motsvarar de första tio titlarna inte bara Børnenes bogsamlings utgivning (se Klingberg SS s 53), utan även - både idémässigt och i praktiken - den pedagogiske pionjären Humbles av Fridtjuv Berg presenterade ideal. Julius Humble hade alltsedan 1870-talet debatterat barnlitteraturens gränser, bearbetningsproblem, genrer, pedagogisk funktion. Han hade även utgivit flera sagosamlingar.^{3b} Fridtjuv Berg citerar:

Västerländska sagor --- vidtberömda österländska sagosamlingen Tusen och en natt --- de antika folkens myt- och herosvärld --- historiens, geografiens och naturvetenskapens områden ---. (Bergs artikel om Humble i SvL 52, 1899.)

Inte mindre än åtta av de tio första SAGA-volymer som i praktiken förverkligades, kan sorteras in under Humbles rubriker: de tre sagosamlingarna i SAGA 1, 6 och 7, Tusen och en natt i SAGA 3 och 8, Jorden runt, SAGA 5 och Trojanska kriget, SAGA 9. Dessutom Robinson Kruse, som för Humble representerade "den ursprungliga enheten mellan de vuxnas värld och barnens".

Följande i SvL:s annonsering (1900 s 68) citerade omdömen vittnar om att programmet föll i god jord:

ingen tröttsam läsning med god tendens och ej heller någon lätt läsning med dålig tendens eller ingen alls, utan mera en lätt läsning med god tendens" och "De verk som här inflyta, äro --- inga torra moral- och sedeskildringar och ej heller några rafflande äfventyrsberättelser utan i stället enkla, fantasien och förståndet tilltalande folksägnar, där det goda vinner seger genom sin egen inneboende kraft.

SOCIALT PROGRAM OCH EFFEKT

Den praktiska grunden för SAGAs sociala insats var som vi sett prisbilligheten och distributionskanalerna via lärarna ut till - om möjligt - varje

liten byskola. I förlängningen fanns också tanken på skolbibliotek (se vidare s 18). Även reklamen för SAGA betonade den sociala grundtanken att "Hvarje barn så småningom skall få ett litet bibliotek af värdefulla, fint utstyrda och illustrerade arbeten" (enligt annons i SvL 35, 1899, under rubriken "SAGAs uppgift").

Att det är Fridtjuf Bergs levande sociala patos och folkbildningsiver, visserligen delat av många av hans kollegor, som ligger bakom idéprogrammet, blir tydligt av följande partier i ingress respektive avslutning i hans artikel om Humble:

Allt sedan den första jultidningen för folkskolans barn år 1891 utkom och bröt isen, har det varit klart, att barndomslitteraturens läsekrets hos oss icke längre räknas blott i hundratal utan i tusental, ja i tiotusental.

--- i närvarande tid, då ungdomsläsningen står på öfvergången från att vara en angelägenhet endast för de öfre tiotusen till att blifva en sak af djupt ingripande betydelse äfven för det stora bottenlagret af nationen. (förf:s understrykningar)

Att både lärarna och barnläsarna verkligen upplevde den folkbildande och sociala betydelsen och effekten av SAGA bär följande brevcitat från "En lärare i fabriksstad" vittne om:

Jag är ganska angelägen att, om möjligt, få SAGA spridd bland fortsättningsskolans lärjungar och de minderåriga arbetarne i allmänhet i våra fabriker. För dessa blir SAGA efter allt att döma en synnerligen lämplig läsning. Det vore i sanning en riktig välgärning, om man kunde på denna väg bereda dem en smula andlig vederkvickelse under deras fritider och därmed i någon mån motverka den andliga slöhet och tröghet, som vill lägga sig så tungt och tryckande öfver dem. Deras tanke- och fantasilif stå i den största fara att under de förhållanden, vari de växa upp, antingen alldeles uttorka af brist på näring. --- Läslusten är hos dem, strax efter afgang från skolan, ej så ringa, om man blott kan erbjuda dem något riktigt passande för deras ålder och utveckling. ---

(Citerat i annons SvL 1900 under rubriken "Hvad lärarekåren säger om SAGA".)

LÄSARNAS ÅLDER M M

I såväl program som annonsering undviker kommittén konsekvent att precisera ålder och kön på den läsekrets man adresserar sig till. "Skolbarn", "barn och ungdom", "Läsning för barn och ungdom i hem och skola" är definitionerna. -

Diskussionen om pojk- och flickböcker, och motståndet mot denna indelning, hade pågått i ett par decennier redan före 1900 inom pedagog- och kritikerleden (se Klingberg, SS s 19 ff, Kåreland, Gurli Linder s 78 ff). Folkskol-lärarkåren, i varje fall den ledande fraktion som företrädades av Fridtjuf Berg, tog ställning mot en sådan indelning.

Detta kan ha haft en så näraliggande förklaring som att folkskolans elever var både pojkar och flickor, medan den högre undervisningen, som diskussionen till stor del gällde, var segregerad. Inte heller från förlagens sida var åldersuppdelning särskilt vanlig. Däremot förekom (av motståndarna kritiserade) rekommendationslistor bl a i tidskriften Dagny. - Bredden på SAGA-programmet bekräftar redan i sig avståndstagandet från både ålders- och könsuppdelning av barnens läsning. (Mera om åldersgruppering, förlagsseriernas namn och andelen av böcker i hela barnboksproduktionen som gällde skolbarnen, se Mählqvist, S., Böcker för svenska barn 1870 - 1950. 1977 s 109 ff.)

Men hur gamla var då 1899 års skolbarn? - Officiellt hade Sverige visserligen nyss infört sexårig skolgång, men utbyggnaden av folkskoleväsendet var långtifrån lika långt kommen överallt i landet, och många barn fullföljde inte skolgången. En bister realitet var barnarbetet (som f ö Fridtjov Berg energiskt bekämpade i riksdagen), bristen på kläder och skor var en annan.⁴

Barnbiblioteket SAGA avsågs (underförstått) kunna intressera och läsas av barnen så fort de blivit fullt läskunniga, och hela den korta skoltiden ut, alltså till ca 12 års ålder. Texten var satt med god luftighet och stil, och det lilla formatet gjorde satsytorna överkomliga. (Se vidare avsnittet om den yttre utformningen.) Tydligen förekom önskemål om större stil (notis i SvL nr 9, 1899) vilket emellertid inte genomfördes under de första åren. - Den ovanligt rikliga illustrationen måste också ha gjort sitt till för att övervinna eventuellt läsmotstånd och dra även de mindre barnens intresse till SAGA-böckerna.

BILDERNAS LOCKELSE

De omnämnanden av illustrationerna, som förekommer i de med sådan stolthet i SvL citerade positiva breven och recensionerna, formulerades visserligen av vuxna, men återspeglar rimligtvis barnläsarnas glädje åt bilderna, t ex:

Men i Saga ingår ej blott text utan äfven illustrationer, och detta i en myckenhet, som kunde tyckas gränsa till öfverflöd, om man ej hölle i minnet hvad bilder och taflor betyda för barnasinnnet. (Citat ur Ny Tidning f Idrott, i en notis i SvL 1899 s 192.)

I memoarlitteraturen finns åtskilliga vittnesbörd om vad bilderna betydde för barnläsarna vid seklets början, exempelvis i "Min väg till barnboken" (1964). Förlaget samlade i "Minnesbilder... till 50-års-jubiléet" (1946) en rad brevcitat m m där också bilderna apostroferas.

Och slutligen fanns det, som programmet påpekar, så få böcker inom räckhåll

för "folkets barn", att läslusten och bokglädjen kunde övervinna de flesta svårigheter. - I annonseringen för SAGA glömmar man inte att påpeka att de barn som slutat skolan för gott under våren kunde hämta ut sina resterande SAGA-häften hos sin lärare vid höstterminens början. "En lärarinna i mellersta Sverige skriver" (enligt annons SvL 1900 s 16) just om den stora bredden i åldrar hos SAGAs läsare:

Jag hörde nyligen berättas om en gosse, som är anställd i arbete, att hans första fråga, innan han väl kommit inom hemmets dörr, gäller SAGA, de dagar dessa plåga komma med posten. Och jag hörde också nyligen om en liten parfvel i småskolan, som tager sin SAGA genom bokhandeln, att han själv spatserar ner och gör förfrågningar, därest SAGA skulle låta vänta på sig. Ja, SAGA tillfredsställer alla åldrar.

Text och bild i de tidigaste SAGA-volymerna bör alltså uppfattas som riktade till en åldersmässigt bred publik, från förlagets sida. Barnrikedomen, de stora syskonskarorna, breddade säkerligen ytterligare läsekretsen: av 23.000 prenumaranter kunde lätt bli 100.000 läsare! Men i en annons från 1899 ställs målen ännu högre. Man konstaterar att 23.000 prenumaranter "är ju icke mycket, då man besinnar, att i vårt land finns omkring 750.000 skolbarn, men det är i alla fall en god början". (SvL 35, 1899.)⁵

SAGA SOM VARUMÄRKE

Bokseriens (eller "tidskriftens" som den i begynnelsen av distributionstekniska skäl kallades) namn SAGA motiveras i programmet:

torde för alla barn innebära något kärt och tilldragande. Det hänsyftar för öfrigt på våra fäders vishetsgudinna, den klart seende och i framtiden skådande, hos hvilken Oden själf gärna sökte råd och visdom.

Detta utvidgas i presentationen i de första häftena 1899 på följande vis:

huru vis Oden än var, så hände det dock stundom, att äfven han behöfde ett godt råd. --- Då brukade han gå till Sökvabäck. Vid den bäckens strand satt vishetens gudinna, och hennes namn var Saga. --- Vi tro ej längre på Oden och Saga. Hvad våra förfäder berättade om dem, är för oss blott en vacker sägen. --- En ny SAGA kommer nu i stället till dig. Hon kommer icke såsom en gudinna, utan hon talar till dig från bladen af den lilla bok, som du nu har i din hand.

Denna utläggning stämmer väl överens med den samtida definitionen i Nordisk Familjebok, som kallar SAGA en i Edda-dikterna omnämnd gudinna

hvars boning kallas Sökvabekkr, där brusa svala böljor och där sitta Oden och Saga alla dagar och dricka glada ur gyllene bägar ---

Namnet SAGA var säljande också på grund av det stora intresset för "äkta" sagor och arbetet på att renodla dessa från konstsagorna. Tanken på ett namn med anknytning till fornnordisk mytologi och till saga-begreppet låg

nära till hands under 1890-talet med dess nygoticistiska och nationalromantiska strömningar. Många boktitlar i 1890-talets barnlitteratur, liksom julkalendrarna, innehöll i någon form nyckelordet "Saga".⁶ (Också de vuxnas publikationer bar kvinnonamn ur den fornnordiska mytologin: Idun, Nornan, Svea, Freja, Göta, Skandia...)

Namngivningen var trots denna inflation i "saga" smått genialisk. I ett nötskal uttrycktes hela projektets ideologi: sagan, barnen, biblioteket. Med andra ord fantasi och kunskaper åt barnen. I det första tillkännagivandet fanns inte tillägget "Barnbiblioteket" medtaget, men redan i december nämns det i en annons i SvL 5. (Se vidare s 18.)

MARKNADSFÖRING

Den fasta ideologin, det genomtänkta programmet, den kompetenta kommittén och dito medarbetarna och illustratörerna, med ett ord kvalitén, var en förklaring till den enorma framgång som SAGA skulle uppleva. En annan var de medverkandes insikt om vikten av effektiv distribution, prenumerantvärvning och reklam. 1890-talet var en blomstringstid för svensk tidningsreklam, och bokförlagens annonsering var lika oblygt superlativ och ihärdig som någonsin reklamen för pomador, velocipeder, orglar och cigarrer.

SvL hade under åren närmast före lanseringen av SAGA ägnat helsidesannonser åt Jultomten och övriga publikationer från förlaget, men under SAGAs första år dominerades tidningens annonssidor av marknadsföringen av den nya bokserien.⁷ Tidningen och förlaget med samma namn (se även s 8) var vid respektive start stora ekonomiska äventyr, som visserligen konsoliderat sig vid tiden för SAGA-projektets start. Men med SAGA tog man steget ut i det osäkra än en gång. Det krävdes mod, vision och marknadsföring.

Folkskollärarkåren fick i uppgift att föra ut SAGA till barnen. Att tidningen Svensk Läraretidning, förlaget Svensk Läraretidnings Förlag och fackföreningen Sveriges Allmänna Folkskolläraryörening (SAF) var tre sidor av samma fenomen, avspeglas också i annonseringen för SAGA. - Om inte lärarna skötte prenumerantvärvningen effektivt, kunde det nya företaget gå i stöpet, och då gick de miste om de stipendier förlaget hoppades kunna utdela av avkastningen, liksom man tidigare gjort från jultidningarnas vinster.

Vecka efter vecka, i helsidesannonser som snart försågs med långa presscitats, i notiser, streamers, artiklar, hamrades begreppet SAGA in i lärarkårens medvetande från och med 1898 års sista månader i SvL . Och prenumerantsiffrorna steg snabbt från 11.000 i februari till drygt det dubbla, 23.000 i juni 1899.⁸

KONKURRENSSITUATION

Den intensiva reklamoffensiven upplyser indirekt om att SvL Förl trots allt inte behärskade hela marknaden för böcker och jultidningar åt folkskolebarnen. Det fanns en konkurrens, inte så mycket med bokhandeln, som vände sig till en mer penningstark och kulturvan publik, utan med en annan fraktion av lärarkåren, anförd av Stina Quint.⁹ Stina Quint var initiativtagare till och redaktör för Folkskolans barntidning (FBtg), som liksom SAGA vände sig direkt till barnen (se vidare s 21 f), och ett flertal andra publikationer för barn. Anspråken på social och kulturell insats utropades med lika stora rubriker i Folkskolans barntidning som i SvL. Och en tidning med 26.000 prenumeranter (enligt annons i dec 1899) var en faktor att räkna med. Kampen om själarna var hård. Också Stina Quint hade i sin tidning till förfogande en reklamapparat som nådde ut över hela landet. Visserligen riktade tidningen sig till barnen, men den lästes tydligen också av lärarinnorna och av andra uppfostrare. (1897 startades dessutom "Till föräldrar", en liten tidskrift med uppfostringsråd, artiklar om pedagogiska pionjärer m m, som en slags avläggare till FBtg.) FBtg adresserar för övrigt sin vädjan om fler prenumeranter exakt likadant som SvLär : "Till herrar skolrådsordförande, lärare och lärarinnor---".

Lärarna lockades av bägge förlagen med provisioner och stipendier som belöning för prenumerantvärningen. Det är uppenbart att två stora parallella utgivningar av jultidningar, böcker och årsböcker inte samtidigt kunde existera och blomstra. Någondera parten måste konkurreras ut: inte bara barnen utan också deras lärare hade ytterst knappa ekonomiska resurser och måste alltså välja något av alternativen.

I januari 1899 riktar Stina Quint (i FBtg) följande angrepp på SAGA, (visserligen utan namns nämnande!) vilket visar hur trängd och förolämpad hon kände sig vid lanseringen av SAGA:

Till alla Folkskolans Barntidnings vänner. --- Som bekant torde vara, framträder med detta år en ny barnpublikation, och härom är ju i och för sig intet annat än godt att säga. Men då utgifvaren tillåtit sig att offentligen förkunna, det den nya publikationen framkommit för att "fylla det länge kända behovet af god och billig läsning för folkets barn" - att i detta hänseende hittills, med undantag af en viss barnjultidning, ingenting gjorts, etc., så visa slika påståenden icke blott ett häpnadsväckande förakt för sanning och fakta utan jämväl en i hänsynslöshet enastående missaktning för det dryga arbete, FOLSKOLANS BARNTIDNING I FÖRENING MED EDER, TUSENTALS MEDLEMMAR AF SVERIGES LÄRAREKÅR, under de senaste sju åren nedlagt på rödjandet af den svårodlade marken: folkets förståelse af nyttan och nödvändigheten af god nöjesläsning för dess barn. - Vi veta, att nämnda påståenden inom lärarekåren väckt största indignation. ---

Och i de till Svenska barnboksinstitutet (Stockholm) räddade delarna av

förlagsarkivet finns ett brev från en lärare i Gävle, som den 18 febr 1899 beklagar att han trots energiskt arbete endast kunnat rekvirera 170 ex av SAGA till sin skola:

Barnen härstädes prenumererar nämligen sedan flere år tillbaka mycket allmänt på Folkskolans Barntidning och Linnea och det har visat sig svårt att kunna konkurrera med desamma --- en mängd lärarinnor hafva tagit så varmt parti för de Quintska publikationerna att de t.o.m. nekat att visa profexemplar af Saga i sina klasser. ---

Historien säger oss att SvLärF slutligen vann, både med julpublikationerna men framför allt med SAGA, lyckokastet. Men varför? Den myt om SvL. F:s utgivnings överlägsenhet, som länge traderats i litteraturen om svenska barns läsning, måste äntligen ifrågasättas och undersökas.¹⁰

Vilken roll spelade reklamapparaten och SvL. F:s större ekonomiska, administrativa och fackliga resurser, för SAGAs framgångar? Var verkligen text- och bildkvalitén i FBTgs publikationer, och i själva tidningen, så mycket sämre än i SvL. F:s? Vilken var "lärarinnornas" ideologi, och hur skilde den sig från SvL. F:s? Kanske var kampen om prestige och ekonomi, dragkampen om prenumeranterna ett incitament till SAGA, parallellt med eller invävt i de ideologiska motiven? Kanske var SAGA ett svar på "lärarinnornas" utgivningspolitik? Vid genomgången av övrig illustrerad barnlitteratur i Sverige under 1890-talet blir det tillfälle återkomma till frågorna om ideologi, innehåll och konstnärlig kvalitet i respektive utgivningar.

Med nyckeln till att SAGA verkligen ansågs som en nyhet på den svenska barnboksmarknaden, inte bara i den yviga reklamen utan också av den mottagande publiken och kritiken, finns i konkurrenssituationen. Det "gamla" måste först definieras för att det "nya" skall framstå som nytt.

"OLIK ALLA"

Trots förnekanden av konkurrenssituationen ("företaget kommer att skilja sig från alla tidigare i Sverige på detta område", annons) förelåg alltså en sådan, utläsbar mellan raderna i annonskampanjen. Högt uttalas anspråken på att vara först, ny och annorlunda. Både i program och i annonser talade förlaget om SAGA som en pionjärgärning, vilket som vi nyss sett väckte FBTg:s synnerliga misshag:

Hvad som hitintills åtgjorts för att åstadkomma och sprida litteratur af denna art är emellertid jemförelsevis litet (programmet).

Och utförligare i en artikel i SvL s 42, 1899:

Saga är, såsom framgår af planen och af profhäftet, olik alla förut i

vårt land utgifna publikationer för barn och ungdom. Genom SAGA är meningen, att hvarje barn så småningom skall få ett litet bibliotek af värdefulla, fint utstyrda och illustrerade arbeten. Men vi hafva och en liten biafsigt - den nämligen, att hvarje skola skall få ett lärjungebibliotek.

Här ser vi alltså för första gången kopplingen mellan SAGA, skolan och skolbibliotekstanken.

ILLUSTRATIONSTYPER I SVENSK BARNLITTERATUR STRAX FÖRE 1900

Varför var SAGA "ny" år 1899, både för den tidens publik och i vårt historiska perspektiv? Hur såg övrig illustrerad svensk barnlitteratur (utöver bilderböcker) ut före detta år? Fanns det verkligen inte tidigare några "värdefulla, fint utstyrda och illustrerade arbeten" för barnen?

Svensk Bokhandel redovisar 1895-1900 drygt 150 titlar sagor, berättelser, äventyr (under rubriken "Barnböcker", vilket visserligen inte täcker hela utgivningen, men tillräckligt mycket i detta sammanhang).

Åtskilliga av dessa böcker var oillustrerade, och av de illustrerade hade huvudparten anonyma illustrationer: "kolorerade planscher" är en ideligen återkommande uppgift. Frånsett bilderböckerna återstår sedan endast ett fåtal böcker med originalillustrationer av svenska konstnärer. - Jenny Nyström leder, med illustreringen av 8 böcker, sedan följer Ottilia Adelborg med 5. Hanna Frosterus-Segersträhle, Carl Löffler, Lorenz Frölich, Gisela Henckel, August Malmström, Caleb Althin, Carl Gustaf Hellquist, Nils Larsson, Axel Sjöberg representeras av vardera en bok.

Originalen var (liksom i vuxenlitteraturen) oftast laverade tusch- eller pennteckningar, någon gång förhöjda med vitt. I enstaka fall förekom rena teckningar utan lavering. Och alldeles oavsett framstegen inom reproduktionstekniken vid denna tid (foto- och autotypi) var tecknarnas original ju avgörande för den konstnärliga effekten i den färdiga bokprodukten. Gråskalan dominerade alltså, och svartvitkontrasten var genomgående dåligt framhävd, boksidans yta bröts sönder av djupeffekter och disparata plan, synlig ram eller tydlig avgränsning saknades oftast, så att bilden "flöt ut" över ytan, och detaljarbetet var för det mesta oprecist och samtidigt överarbetat.

Relationen till den illustrerade texten haltade ofta svårt. Bl a var det vanligt att "återanvända" illustrationer i sammanhang som helt avvek från det ursprungliga eller att placera bilden långt från det ställe i texten som den beskrev. Helsidesbilderna, "planscher", kunde vara statiska teatertablåer med hemortsrätt i historicistisk "Kitsch", men med dålig kontakt med författarens intentioner.

Några direkta spår i svensk barnboksproduktion (berättelser, sagor m m) av den från Morris-skolan och Arts and Crafts utgående bokkonstens renässans finner vi alltså ännu inte så sent som de sista åren av 1890-talet. Inga kraftiga svartvitkontraster, ingen ren och stark heldragen rytmisk konturlinje, ingen genomförd disciplinering av boksidans yta, med klart åtskilda men samtidigt varandra balanserande bild- och satsytor, ramverk m m. I stället har vi i illustrationerna för barn liksom för vuxna en avspeglning av salongsmåleriets bildideal. Signifikativt är också att illustrationerna så ofta benämns "planscher" eller "taflor".

Artur Sjögren, vår ende verkligt konsekvente jugend-bokkonstnär, skriver 1904 om denna eftersläpning och yrvakenhet inför de nya stilsignalerna:

All teckning för böcker bör vara, mer eller mindre, stiliserad. Men här skall roliga gubbar eller söta barn och mamseller, laveringar mest - emedan dessa minst lämpa sig för bokutsmyckning - förljufva läsningen för den läsande allmänheten, och kommer någon med förenklade bilder i hela linier och svarta och hvita toner, kallas han genast - symbolist, hvilket i Sverige har en klang af förtappelse. (Några tankar om boktryck. 1904.)

JULTIDNINGAR M M

Jultidningar, årskalendrar m m hade under 1890-talet en betydelse som rikt illustrerade kulturbärare både för barn och vuxna, som inte bör underskattas. Illustratörerna var i stor utsträckning desamma för vuxna som för barn, även om de kvinnliga tecknarna (Jenny Nyström, Ottilia Adelborg, Elsa Beskow, Gerda Tirén) huvudsakligen höll sig till barnetidningarna, medan vissa av de manliga tecknarna bara tecknade enstaka bidrag för dessa (Carl Larsson, Albert Engström, Oscar Andersson).

För barn utgavs ca ett dussin jultidningar och årskalendrar från Bonniers, från Evangeliska Fosterlandsstiftelsen och andra kristna förlag, och från de rivaliserande lärarfalangerne.¹¹ Konkurrensen mellan SvL och "lärarinnorne" avspeglade sig som nämnts i två stora jultidningar för barnen i folkskolorna, Jultomten (utgiven av SvLFörl) och Julklappen (utgiven av FBtg). Dessa kämpade under hela 1890-talet om prenumeranterna. Priset (25 öre, praktupplagan av Jultomten kostade dock 50 öre) låg lika lågt, och tekniskt och konstnärligt var kvalitetsskillnaderna här fina, särskilt som samma tecknare i stor utsträckning medverkade på bägge håll, liksom i övriga julpublikationer!

Kanske var den litterära och innehållsliga tendensen dock mindre religiöst färgad, mer radikal och modern i Jultomten än i Julklappen, medan Snöflingan (Bonniers) var uttalat monarkistisk och nationalistisk, vilket vävdes samman med de religiösa inslagen. Ideal och värdering hos respektive utgivare

och medarbetare avspeglas i innehållet, som möjligen kan sägas vara mer ägnat åt ren underhållning i Jultomten än i Julklappen eller Snöflingan. Illustratörer i Jultomten var från dess start 1891 Jenny Nyström (de flesta omslagen, åtskilliga helsidesplanscher), Gerda Tirén, Carl Larsson (enstaka), Gustaf Ankarcrona, Edvard Forsström och från och med 1894 Elsa Beskow. Senare tillkom Karl Aspelin, David Ljungdahl, Vicke Andrén, Louis Moe. De uppräknade tillhörde också (med undantag av Carl Larsson och Ankarcrona) den första tecknarstaben i SAGA .

Planscher och omslag var utförda i två färger, och illustrationerna återgav antingen laverade pennteckningar eller impressionistiska tuschteckningar (de senare vanligen av Carl Larsson och Ottilia Adelborg).

I Julklappen (från och med 1893) återfanns samma illustratörer och i stort sett samma tekniker. Att Fridtjuv Berg ansåg "klappen" vara ett plagiat på "tomten" är förklarligt. - Om "lärarinnornas", dvs FBtg:s ur SvLärF:s synpunkt illojala konkurrens skriver Berg irriterat i ett brev 1893 till "Broder Johansson": (12 nov 1893, Fr Bergs brevkopiebok, Riksarkivet.)

--- Här har fröken Quint lyckats sätta igång en häftig agitation för sin Julklappen och äfven fått flera af de stora tidningarna med, antagligen genom de skrivande fröknar, som få in sitt pjällar i hennes tidning. Denna unnar jag all framgång, men att hon nu skulle klämma till och konkurrera med ett julnummer är verkligen bra olägligt för oss. Att detta nummer är en efterapning af Jultomten i allt yttre är så handgripligt, att jag ej kan förstå, huru hon vågar förneka det. Det vore i sanning bra snopet, om våra stipendier skulle ryka; för Folkskolans vänner skulle det bli ett riktigt jubelämne.

Den tredje stora jultidningen för barn under 1890-talet var Snöflingan, som från 1890 utgavs av Bonniers, och som enligt Eva v Zweigbergk vände sig till "överklassens" barn. Priset var detsamma som Jultomtens och Julklappens (endast praktupplagan betingade ett högre pris, 1:-). Samma tecknare uppträder också här, men textinnehållet är något mer avancerat. Tydligast visar bokannonserna att tidningen vänder sig till en burgen publik. Här annonseras nämligen böcker för flera kronor styck, flickböcker, fackböcker, planschverk. De stora förlagen annonserar här (men inte i SvL eller FBtg), liksom Evangeliska fosterlandsstiftelsen, men varken SvL eller FBtg. Segregationen mellan folkskolebarn och privatskolebarn, respektive läroverks- var en realitet även i dessa sammanhang.

I Snöflingan tecknar Jenny Nyström, Ottilia Adelborg, Stoopendal, någon gång Liljefors, Tirén. Reproduktionerna är möjligen ytterligare något elegantare än Jultomtens. (SvL F lade dock ner mycket omsorg på tryckningen.) Monarkin hyllas i porträtt av kung Oscar och småprinsarna, vilket hade varit otänkbart i SvL :s publikationer, särskilt med tanke på Fridtjuv Bergs

kända frisinnaade och republikanska inställning. Stora reproduktioner efter Carl Larsson förekommer, och Albert Engström och Oscar Anderson tecknar drastiska anekdoter, tämligen obekymrade om anpassning för barnläsarnas behov. Den nya generationen tecknare representeras bl a av Elsa Beskow och Ingeborg Uddén.

Barnens jultidningar hade alltså konstnärliga kvaliteter som hittills föga beaktats i konstvetenskapen. Via jultidningarna nådde ekon av både traditionell och nyare bildkonst längre ut bland "folket" och längre ner i åldrarna än något annat dåvarande medium, skolböckerna inräknade.

Barnens kalendrar (som också vanligen utkom vid jultiden), innehöll sagor, berättelser, moraliteter, illustrerade av samma flitiga tecknare som jultidningarna. Under 1890-talets sista år tillkom flera nya årsböcker. Annonseringen visar hur stort utbudet och konkurrensen var. Intressantast ur SAGAs synpunkt var Tomtefars sagor (utgiven av SvLF från 1898), som till format och illustrering närmast kan ses som en förövning till SAGA. I Tomtefars sagor finns nämligen en tydlig tendens till att överge laveringen till förmån för kraftig konturlinje och svartvitkontrast (Gerda Tirén m fl). - Och mycket riktigt följde "lärarinnorne" redan nästa år efter med en snarlik årsbok, Gullvifvan. Men dess tekniska utförande var torftigt, trycket dåligt, och textmaterialet bestod av "konstsagor" av mycket skiftande kvalitet. Illustrationsmaterialet låter misstänka att alla goda tecknare redan var upptagna.

FOLKSKOLANS BARNTIDNING

Till sist några ord om huvudkonkurrenten Folkskolans Barntidning, den kanske enda billiga publikation som före SAGAs tillkomst nådde ut till många folkskolebarn. I anmälan av den nya barntidningen 1892 heter det:

Folkskolans barntidning har till syftemål att medelst erbjudandet af en god, nyttig, nöjsam och fosterländsk läsning i god riktning påverka de uppväxande skarorna af svenska folkets barn. - Folkskolans barntidning vill söka förverkliga detta syftemål genom att i sin verksamhet städse arbeta för de stora målen gudsfruktan, fosterlandskärlek, nykterhet, djurskydd och för öfrigt genom att till behandling upptaga hvarje ämne, som är af art att bibringa goda lärdomar och goda, kraftiga intryck. (FBtg 1892:1, s 8.)

Så följer en uppräknig av medverkande författare, bl a Hjalmar Berg (jfr SAGA-kommittén!), Joh. Nordlander, Albr. Segerstedt, Carl Snoilsky, C.D. af Wirsén, och författarinnor (nästan dubbelt så många som de manliga, vilket bekräftar Fridtjuv Bergs uppfattning om tidningen som kvinnodominerad!), bl a Ottilia Adelborg, Alfild Agrell, Nanna Bendixon, Amanda Kerfstedt (senare textarbetare åt SAGA), Laura Fitinghoff, Matilda Roos. - Bland illu-

stratörerna nämns O. Adelborg, N. Bendixon, Jenny Nyström. Innehållet karaktiseras som

"Sånger, sagor och berättelser. - Korta geografiska och naturhistoriska skildringar. - Korta biografier. - Drag ur djurens lif och djurskyddsberättelser. ---".

Det fromma och konservativa inslaget¹² dominerade i praktiken tidningen, som i både layout och tendens påminner mycket starkt om sina engelska motsvarigheter *Children's Friend* m fl. Särskilt Wirséns och Snoilskys bidrag andas konservatism, högkyrklighet och nationalism. Sedelärande historier skrevs av exempelvis Kerfstedt och Fitinghoff, dock inte fullt så kvävande moraliserande och tårdrypande sentimentala som historierna i "Till föräldrar". Men framför allt kopieras vuxenkulturens ideal i långt högre grad än i SvL.F:s produkter, där redaktionen gör allvarliga försök att anpassa text och bild för barnläsarna, och inte för miniatyrer av vuxna läsare.

Men - med den fromma, sedelärande och monarkistiska glasyren bortskalad, representerar blandningen av fakta och saga i FBtg ungefär samma ideal som SAGA skulle komma att göra till sina. De tunna häftena framtvang visserligen många små, plottriga stycken, respektive följetongsform för större artiklar. Och liksom de flesta samtida barntidningar var FBtg tvåspaltig, medan SAGA redan vid starten markerar sin karaktär av bok med en obruten satsyta. Ändå kan man säga att SAGA i viss mening var ett svar på Folkskolans Barn-tidning, en fullföljning och utvidgning, på bredare litterär och kulturell bas, och med betydligt radikalare ideologi.

Stina Quint var inte vilken liten vanlig lärarinna som helst. Hon erövrade så småningom poster som stadsfullmäktig för högern i Stockholm, styrelseledamot i Föreningen för kvinnans politiska rösträtt och ekonomidirektör för Dagny, tidskrift för "litterära och sociala intressen", utgiven av Fredrika Bremer-förbundet. Samröret med Dagny bekräftar Quints konservativa syn på barn- och ungdomslitteraturen. De urvalslistor och recensioner av barnlitteratur, som redigerades av Dagny, utgick nämligen från andra pedagogiska ideal och värderingar än folkskollärarkårens sådana som de framfördes av Fridtjuv Berg och hans anhängare.

Att också Stina Quint och hennes krets besjälades av stark iver att föra ut kulturens gåvor till folkskolans barn (av "alla samhällsklasser", i motsats till SvL.F:s betoning av "bottenlagret") står fullt klart. Men i barnlitteraturhistorien har utgivningen från SvL.F ständigt framställts som helt överlägsen FBtgs, vilket åtminstone delvis tycks vara orättvist och färgat av den gamla propagandan, också på det fackliga planet.

Illustrationsmaterialet i FBtg måste sägas vara av mer blandad kvalitet än

texterna, särskilt som det inte var så helt svenskt och originaltecknat som redaktionen ville låta påskina i annonseringen. - Visserligen är Ottilia Adelborg flitigt i elden, så småningom följd av Tirén, Aspelin, Ellström, ja även enstaka Elsa Beskow. Men andelen tyskt importgods, typ Kitsch, var påfallande stor: katter, småbarn, hundvalpar i anekdotiska situationer. Dessutom bibelplanscher och historiska tablåer, i allmän samklang med texter om bibliska ämnen och om svensk historia (lika med våra kungars), men utan nära innehållsliga relationer till berättelserna. Denna populära typ av planscher förekom (med några få undantag de allra första åren i Jultomten) inte alls i SvLförlagets publikationer, som alltid utnyttjade nytecknade illustrationer av svenska konstnärer. - En anda av konservativ välgörenhetsiver svävade också över tidningens pristävlingar, där de fattiga barnen kunde vinna en cykel eller andra dyra saker. (Något som fö skarpt kritiserades i tidskriften Dagny, och indirekt också i SvL:s annons för SAGA: "en barntidskrift utan pristävlingar och utan lotteri".)

BAKGRUNDEN TILL SAGAs YTTRE UTFORMNING

Vilka nya och annorlunda normer för typografi, layout och illustrations- och reproduktionsteknik representerade SAGA, sedd i ovanstående belysning, vid debuten 1899, och hur styrdes den tekniska delen av verksamheten? Varifrån kom impulserna, och vem hade kunskapen?

NYA NORMER

Att planeringen var noggrann och tidsödande vet vi av protokollen från SAGA-kommitténs verksamhet (se Klingberg, SS s 36 ff), men det är så gott som uteslutande textredigeringen som här ägnas uppmärksamhet. Varken i protokoll, de få bevarade breven eller i annonseringen för SAGA finner man annat än ytterst vaga, allmänt hållna ord om layout och illustrering: "fint utstyrda och illustrerade arbeten (annons SvL 1899 s 587) --- allt illustrerad af sådana framstående konstnärer, som plägar medverka i Jultomten" (annons SvL 1898, s 756). Och många år efteråt skriver Signe Wranér

På vårt lilla förlag betydde konstnärerna lika mycket som författarna. Makarna Hammarlund ansåg, att många och bra bilder i jultidningar och böcker var det bästa sättet att väcka den lille läsarens konstnärliga medvetande. - Därför prutade de aldrig på kravet, att färgbilder och svartteckningar skulle vara av hög kvalitet, och SAGA-banden skulle vara rikligt illustrerade.

Konstnärernas namn nämndes alltid i annonserna, och med lika stor stil som författare och boktitlar. Undantagsvis får illustrationerna en egen notis:

De illustrationer som bifogas, äro naturligtvis enkom utförda för SAGA och tecknade i ett manér, som på samma gång det ter sig vackert för ögat äfven är enkelt och begripligt för barnen. (Cirkulär nr 1, SvL 51, 1898).

VEMS STYRNING?

Att förlagsredaktion och - eller kommittén, som för övrigt delvis var samma personer (se s 8) inte bara haft litterära synpunkter utan också tekniska kvalitetskrav på serien, inom ramen för den knappa ekonomin, är uppenbart av resultatet: en enhetlig linje i layout och typografi, en balans och klarhet och läslighet tillräckligt modern för sin tid att bevaras i huvudsak intakt under åtskilliga år framöver. Men jag har inte lyckats finna källmaterial som avslöjar vilken, eller vilka, personer som varit den drivande kraften i dessa frågor.

Den tekniska och ekonomiska erfarenheten fanns hos Emil och Amanda Hammarlund, som ju hade redigerat förlagets tidningar och bokproduktion alltsedan 1891, men också hos Fridtjuv Berg, som bland mycket annat också var en flitig läroboksförfattare och som följde och styrde sina böckers tillkomst in i minsta detalj (det vittnar hans brevväxling om).

FRIDTJUV BERG OCH ILLUSTRATÖRERNA

Även kombinationen av konstintresse och teknisk erfarenhet vet vi fanns hos Berg, som i ungdomen (före sin lärarutbildning) genomgått en kort kurs i teckning för lärare.¹³ Av Bergs korrespondens under 1890-talet framgår dels att han själv tecknade kartor och bilder för sin lärobok i geografi för folkskolan, dels (åren 1892-93) tog livligt del i valet av illustratör till en serie "Taflor för undervisningen i biblisk historia". Men framför allt finns av en slump bevarade en rad kommentarer till Louis Moes skisser för Trojanska kriget (SAGA 9), till vilka jag återkommer vid analysen av denna bok.

Den utförliga korrespondensen med Alfr. Dalin (överlärare i Jönköping) om de bibliska planscherne visar med vilken omsorg Fridtjuv Berg och hans kollegor går tillväga för att folkskolebarnen skall få bästa möjliga kvalitet på bildmaterialet. Han kontakter bl a Hugo Hörlin, Tekniska skolans föreståndare, som konstrådgivare och tipsare om lämpliga konstnärer. Men Berg har också egna åsikter om respektive konstnärs kvalifikationer för uppdraget (ett par av dem tillhör fö tecknarstaben i SAGA), och hans tankar om illustratörens förhållande till sitt ämne förtjänar citeras:

Troende konstnärer torde det knappt löna sig att söka efter. Jag vet knappt håller om det är så nödvändigt. Man ser ofta att alldeles karak-

tärslösa skådespelare eller skådespelerskor på ett gripande sätt kunna återgifva en karaktär och att författare, som personligen äro skeptiker, kunna dikta i en varm och naiv anda. Jag tror det vara ännu lättare för en verklig artist att teckna och teckna väl hvad för honom såsom människa icke har någon vidare betydelse. Ligger icke konstnärsarten just i för- mågan af andlig smidighet, af möjligheten att liksom byta skinn, att helt och hållet förflytta sig in i en annan värld än ens egen? En stor skald - om ock ateist - skulle mycket väl kunna göra något storartat gripande af ett bibliskt motif, men jag tviflar högeligen, att en ortodox skulle kunna göra något annat däraf än något tråkigt eller något sötsliskt.

Och vid slutet av korrespondensen granskar Berg kritiskt teknik och "manér" i förslagen från Julius Kronberg, som till slut blir den utvalde:

Komposition och teckning synes mig de senare ej i allo tillfredsställande. --- manéret: kolorerad teckning i motsats till imitation af målning. --- äfven det förra kan bli fullt tillfredsställande, så vida nämligen teckningen blir nobel och uttrycksfull och färgtonerna ej råa och skrikan- de. På sina ställen gör sig den grofva svarta konturen mycket bra - där den har kraftiga färger på båda sidor - men på andra ställen stöter den alltför mycket på kyrkofönster-målning.

Det finns alltså skäl att förmoda, att Berg som kommittéledamot också enga- gerat sig i valet av illustratörer och bildtyper i SAGA-serien, både de vo- lymer han själv stod som textbearbetare för, och de övriga. Hans synpunkter gäller mest den pedagogiska tydligheten, vilket överensstämmer med hela pro- grammet för SAGA och med det vi av hörsägen känner till om Amanda Hammar- lunds nyktra styrning och redigering av illustrationsuppdragen.

FÖREBILDER? SVERIGE

I Sverige fanns (så vitt jag kunnat utröna) inga direkta förebilder till SAGAs yttre gestalt, lika lite som till utgivningsprogrammet. Reklamens stolta fraser om att SAGA var "ny och olik alla" bekräftas redan av den yttre dräkten. Maken till pregnant tryck, i text och bild, gott papper, en- hetlig typografisk utformning, och samtidigt en behaglig, välbalanserad bildrytm och kapitelindelning hade inte tidigare åstadkommits i svensk barn- litteratur. Tydligen bidrog tidskriftsformen, som användes vid seriens be- gynnelse, till detta fasta grepp, vari de mest skilda konstnärstemperament måste inordna sig. Men å andra sidan skulle den häftesvisa utgivningen ju kunnat resultera i bristande kontinuitet, eftersom tecknarna sällan hade tillgång till hela manuskriptet till en bok samtidigt med arbetet på bilder- na (vilket framgår av de räkenskaper som bevaras på SBI).

Den enda svenska "förövning" jag ansett mig finna till SAGA är förlagets egen årsbok Tomtefars sagor, som startades 1898 och alltså bara var obetyd- ligt äldre än SAGA. Redan första årgången visar flera karakteristika som pekar fram mot SAGA: formatet, den samlade layouten, de heldragna bildramar-

na, en tendens att överge laverandet till förmån för renare svartvitkontraster (dock ännu ej heldragna konturlinjer), satsytan som är obruten och inte tvåspaltig som i så många av barntidskrifterna vid denna tid. Men text- och bildmaterialet är brokigare än i SAGA, som ju alldeles oavsett den påtvingna tidskriftsformen från början planerades till hela, sammanhängande volymer, illustrerade av en och samma konstnär.

- I andra årgången av Tomtefars sagor (1899), som man alltså bör ha planerat och beställt materialet till parallellt med materialet till SAGA 1, har det skett en ytterligare modernisering av årshökens yttre utformning, och ett stilskifte avspeglas i illustrationsmaterialet, som visar påverkningar från den "nya stilen" dvs engelsk art nouveau och tysk jugend. Den nya reproduktionsteknikens möjligheter har börjat utnyttjas på allvar (fototypin). Laverandet och gråskalan är nästan helt övergivna, starka svartvitkontraster och konturlinjer gör sitt intåg.

Konstnärsstaben är delvis förnyad, yngre tecknare som Beskow, Ljungdahl och Ellström har tillkommit. Flera av konstnärerna skulle komma att bli trogna medarbetare i SAGA, och här i Tomtefars sagor, liksom i de tidigaste SAGAvolymerna, finner man dem mitt i ett pågående skifte av stil och teknik. Ett växelspel mellan förlagets krav och styrning och konstnärernas egen utveckling under påverkan av samtida stiltendenser anas. (Utvecklingen i Jul-tomtens illustrationsmaterial är inte lika signifikativt på grund av den annorlunda uppläggnings och format m m).

Ett vittne om ett sådant fruktbart växelspel är ett brev från Karl Aspelin (som inte tillhörde de yngsta eller modernaste av tecknarna) till Amanda Hammarlund i mars 1899:

"För lånet af den engelska boken är jag mycket tacksam. Skall återsända den strax. Nu förstår jag Eder mening bättre och skall enligt önskan tillämpa detta dekorativa manér i de teckningar som Ni önskar till Tomtefars sagor. -"

Vilken engelsk bok det gäller framgår ej av brevet, men effekten på Aspelins teckningar (Sagan om Slarfverus) är uppenbar, jämfört med de bilder han året innan bidrog med i Tomtefars sagor. 1898 års bilder är laverade pennteckningar, 1899 års har klara svartvita kontraster, en förgrovd konturlinje och mera vita ytor och är återgivna efter original i tusch.

Det fanns emellertid utländska förebilder till SAGA, dels vad texturvalet beträffar Børnenes bogsamling, som redan nämnts, dels finns likheter typografiskt och illustrationsmässigt med flera samtida engelska bokserier för barn. Särskilt gäller detta "Books for the Bairns", vilket Eva von Zweigbergk (antagligen med traderad sakkunskap) föreslår (Barnboken i Sverige s 269).

ENGLAND

Att ljuset kom från England, från Morris-skolan och dess avläggare inom Arts-and-craftrörelsen och Art nouveau, när det gällde att söka nya normer för svensk bokkonst vid slutet av 1800-talet, är helt klart. Och i speciellt hög grad bör detta gälla barnboksgenren, eftersom den engelska barnboksproduktionen var den ledande i Europa vid denna tid.

De engelska barnböckernas yttre utformning och illustrationsmaterial under 1890-talet är till stor del präglade av den nydanande engelska bokkonstens normer, nämligen briljanta svartvitkontraster i stora fält, en böjelse för dekorerad bildytan en rytmisk linje (än filigran-liknande och precös, än stark och mustigt flödande) respekt för boksidans yta och betonad samverkan mellan bild- och satsyta. Ofta, men ej alltid, ingår också en lek med praktfulla dekorativa ramverk runt bilden.

Många av de engelska illustratörerna var, liksom i Sverige, verksamma både inom vuxenboks- och barnboksproduktionen. Det sedan 1870- och 80-talet etablerade triumviratet Greenaway-Caldecott-Crane hade dock i hög grad specialiserat sig på bilder för barn (för Cranes del periodiskt) och deras samfälliga påverkan på 1890-talets barnboksillustration var fortfarande stark. Å andra sidan visar flera av 1890-talskonstnärerna (JF Batten, HJ Ford m fl) också den nya tendens till överlastning med dekorativa effekter som den store ledaren Walter Cranes illustrationer vid denna tid.

Ett specialnummer (1897/98) av *The Studio*, (en tidskrift som ju följdes av många svenska konstnärer, och som för övrigt också fanns på SAGA-förlagets bokhyllor),¹⁴ ger en belysande sammanfattning både av dagsläget och av den engelska barnbokens historia: "Childrens books and their illustrators". Här ges en rik bild av samtida engelsk barnboksproduktion, med mängder av illustrationer som måste ha varit mycket inspirerande för såväl de svenska tecknarna som för SAGA-förlagets redaktion. Idealerna från Morris-skolan och dess avläggare uttrycks i personliga varianter, av konstnärer som Walter Crane, JF Batten, HJ Ford, A Gaskin, W Smith, A McGregor, som illustrerat "Household stories from Grimm", "English fairy tales", "Children's singing games", "Katawampus"...

Men detta var dyra, fina böcker för högreståndsbarnen, och deras illustrationsstandard kan knappast ha stått som norm för det fattiga SAGA-förlaget. - Även i de florerande billiga småhäftena i triviallitteraturen för barn, "pennyserier" o d, fanns emellertid bilder, som i mindre praktfull form ändå förmedlar samma stilideal.

Den nyss nämnda Books for the Bairns är en av dem.¹⁵ SAGA-förlaget prenumerade på den, och rester av några häften finns fortfarande på SBI. Serien startades ca 1896 av tidningsmannen, förläggaren, folkbildaren m m W T Stead, och innehöll dels bearbetningar av större verk, klassiker som Gulliver's Travels, dels sagor, verser och fabler (Aesops fables, Nursery Rhymes, The story of Beowulf). Dessa enkla, billiga små häften, som snabbt gick upp i upplagor på över 50.000 ex, är föga uppmärksammade ens i den rika engelska litteraturen om barnböcker, där annars "penny series" brukar ha sin givna plats. Men Books for the Bairns har uppenbart betytt mera för SAGAs yttre utformning än de mer välkända, "riktiga" barnböckerna med sin rika utstyrelse.

Den sociala och kulturella folkbildarivern har de två serierna, den engelska och den svenska, gemensam. Och texternas kvaliteter är åtminstone under de första åren jämförbar, även om den danska seriens inflytande på SAGA-texterna överväger.

Gemensamma yttre drag är det lilla formatet (som för övrigt är tämligen vanligt i liknande engelska bokserier, och som förbilligade produktion och distribution), de klara svartvitkontrasterna, de många konturteckningarna, det stora antalet bilder i förhållande till texten, växlingen mellan olika bildformat i en behaglig rytm, och övre marginalens repetition av boks titeln. En viktig skillnad bör noteras: de längre berättelserna i Books for the Bairns har tvåspaltig satsyta, vilket var vanligt i de samtida barntidskrifterna och bokserierna men som ej användes i SAGA.

Bildkvalitén varierar mycket i Books for the Bairns, från naivt valhänta, beskrivande bilder till habilt tecknade dekorativa lekfullheter som i förenklad och naiviserad form återger Arts-and-crafts- och art nouveau-idealen. Illustrationerna till Gullivers Travels och Beowulf representerar sålunda den valhänt realistiska typen, Nursery Rhymes ömsom en dekorativ stil med ramverk i Walter Cranes m fl anda, ömsom en starkt lineär stil som påminner om bl a Greenaways bilder men ytterligt förenklad. Ett visst släktskap utöver det layoutmässiga kan man finna mellan de sistnämnda, starkt lineära "svartteckningarna" - en samtida term för original i tusch, som Signe Wranér använder ännu i minnena från 1950- och 60-talen - och några av de tidiga SAGA-volymernas illustrationer.

DANMARK

Att Børnenes bogsamling däremot, vad den yttre utformningen beträffar, haft föga betydelse för SAGAs yttre gestalt är tydligt.¹⁶ Det dåliga papperet,

de suddigt reproducerade bilderna efter laverade pennteckningar respektive tuschteckningar, utan varje ansats till "ny stil", ger de små danska häftena en helt annan torftighet. Och detta trots att formatet är i det närmaste detsamma, och satsytor och kapitelindelning likaså.

Möjligen var det dock trots allt snarare en lycklig slump än resultat av medveten planering, att det engelska inflytandet kom att ge så mycket starkare utslag i SAGAs yttre än det danska. Fridtjuv Berg talar nämligen, häpnadsväckande nog, om möjligheten att Børnenes bogsamling och SAGA skulle kunna byta både text och bilder sinsemellan... (SVL 1900, s 546.)

SAGAs YTTRE UTFORMNING

Som jag redan upprepade gånger vidrört, är SAGAs genomtänkta layout och typografi och den briljanta svartvitkontrasten i illustrationerna något unikt i svensk barnlitteratur vid denna tid. Varken den betonade kontrasten mellan vita ytor och svarta fält, eller heldragen bildram var självklara grepp 1899, utan betecknar tvärtom ett brott med den konventionella gråskalebildens typ med dess delvis utflytande fält, och en anslutning till de normer som gällde inom den engelska bokkonsten. - Lika viktig som stilinfluenserna var den tekniska aspekten. De tekniska förutsättningarna hade (jfr avsn. om Tomtefars sagor) genom fototypins nyligen fullföljda genombrott radikalt förbättrats, vilket förlaget nu utnyttjade vid återgivningen av illustrationsmaterialet i SAGA.

Den välavvägda satsytan med luftig sättning, marginalernas bredd, rubriken i övre marginalen (som följande hjälpte till att hamra in begreppet "Barnbiblioteket Saga" i läsarens medvetande!), bildernas exakta inplacering i texten, bildramarnas (med få undantag) raka, heldragna linjer och bildformatens rytmiska växling, allt samverkar till totalintrycket av en god och läsbar bokprodukt, enkel men inte torftig. Som ett viktigt led i typografin binds illustrationerna vid baksidans yta genom de mer eller mindre starka men alltid närvarande svartvitkontrasterna, i originalupplagorna reproducerade med en perfektion som aldrig senare skulle uppnås. Att ett påbud om "svartteckningar" har utgått från förlaget är alldeles uppenbart, och av primär betydelse för SAGAs enhetliga ansikte utåt, hur skilda än bildernas karaktär visar sig vara vid en djupare analys.

Vid bildanalysen av varje enskild bok skall jag återkomma till bildramarnas funktioner. Här skall bara sägas att ramar och format hanteras med olika grad av intresse och medvetenhet av de olika konstnärerna. Ändå är den genomgående variationen sådan, att den torde vara styrd av förlaget: hel- och halvsidor, smalt höjdformat, breddformat, runda ramar växlar ständigt

och utan att alltid kunna förklaras med bildens egenskaper eller dess innehållsliga relationer till sin text. Mycket sällan förekommer oinramade bilder, däremot spelar även dessa med i satsytan genom en ovanligare form, trappstegsvis eller inom en "vinkelhake"-form.

Redan i volymer av SAGA som utgavs från 1910-talet försämrades papper och tryck, och ännu tidigare ser man hur kontrollen över den exakta placeringen av bilden i satsytan börjar slappna. En god belysning av originalupplagans kvaliteter jämförda med senare tiders mindre hantverksmässiga bokproduktion ger exempelvis Svenska folksagor (SAGA 1) från 1970 i serien SAGAs berömda böcker. För det första förrycker bokens stora format helhetsintrycket, för det andra har bilderna ryckts ut ur satsytan och placerats på tomma ytor, vilket de ej tecknats för, eller i främmande sammanhang i texten.

Kapitelindelningen var en annan viktig layout-faktor, som var till hjälp för barnen vid läsningen av så pass stora verk som det här var frågan om (ca 300 s). SAGAs berättelsevolymerna har nästan genomgående ytterst korta kapitel på 3-6 sidor, tydligt åtskilda med rubrik i fetare typer, men satt i löpande följd i texten (alltså inte med blank sida emellan).

Tack vare att texten omedelbart löper vidare, riskeras inte kontinuiteten i läsningen, eller bokens typografiska enhetlighet.

SAGAs lilla format var också tämligen speciellt i svensk barnboksutgivning. Det var 11 1/2 x 16 cm, dvs samma som Books for the Bairns, och något mindre än samtida årsböcker för barn som Guldslottet, Tomtefars sagor, eller årskalendrar för familjen som Nornan, Svea m fl. Däremot var den en aning större än förebilden Børnenes bogsamling.

Det lilla formatet kom att bibehållas under alla de år som serien utgavs i sammanhållet och numrerat skick, dvs fram till 1950-talet. Givetvis hade enhetligheten och formatet också ett reklam- och konkurrensvärde, som en "signatur" för bokserien.

Även antalet illustrationer i förhållande till textmassan skiljer genast SAGAs yttre från annan svensk barnlitteratur kring 1900. Några exempel: SAGA 1 (Svenska folksagor) innehöll 98 ill till 274 s, SAGA 2 (Robinson Kruse) 116 ill till 326 s, SAGA 3 (Tusen och en natt) 95 ill till 274 s, SAGA 6 (Medeltidssagor) 77 ill till 254 s. Detta kan sättas i relation till uträkningen hos Mählqvist (Böcker för svenska barn, 1977, tab s 105) av medeltalet illustrationer per barnbok. För 1900 anger han ett medeltal av 29.3 ill i böcker på över 257 s, och 61 ill för böcker mellan 225 - 256 s. - SAGA-serien låg alltså en bra bit över medeltalet illustrationer för sin tid, och vad detta betydde för dess läsbarhet och attraktion på barnläsarna behöver knappast understrykas.

Omslaget till häftena, ett av de viktigaste försäljningsargumenten och ofta avbildat i reklamen, fick Jenny Nyström i uppdrag att teckna. Det följde med under mer än tjugo år (till och med 1922), visserligen så småningom med varierande blomsterramar men med ursprungliga innerbilden kvar. (De kompletta volymerna utrustades däremot med kartongband med en illustration ur respektive bok som omslagsteckning.) - Jenny Nyströms omslagsbild anslöt sig till den nygöticism som också karakteriserade omslagen till Nornan (C G Hellquist), Svea, Verdandi (Carl Larsson), samtliga med en ung kvinna ur nordisk forntid som centralfigur, och på de två förstnämnda dessutom omgiven av drak- och runslingor. - På SAGA-omslaget sitter gudinnan Saga under ett träd, lutad mot en runsten, och berättar för andäktigt lyssnande pojkar och flickor klädda i moderna dräkter. I bakgrunden syns ett sagoslott med spetsiga torn. All denna rekvisita ansluter sig nära till programmets introduktion av seriens textinnehåll, men står i direkt motsättning till stil och idé i typografi och illustrationer inne i häftena.

VALET AV ILLUSTRATÖRER

Hur valde förlag (och - eller kommitté eller bearbetare) vilka illustratörer som skulle teckna vad i de första SAGA-volymerna? Någon medveten fördelning, med specialisering på skilda litteraturgenrer, är svår att belägga, kanske därför att någon sådan helt enkelt aldrig funnits.

Att Jenny Nyström och Elsa Beskow fick teckna sagor var att vänta med tanke på deras tidigare produktion. - Tidningstecknaren Edvard Forsströms illustrationsteknik råkade visserligen lämpa sig utmärkt för Jorden runt, men varken han eller Vicke Andrén, som fick sig tilldelade var sin saga (SAGA 1), var någon benådad sagoillustratör. - Louis Moe, som fick både Tusen och en natt och Trojanska kriget på sin lott var en mycket allround tecknare med rik erfarenhet av illustrationsarbeten, men ännu ej på allvar etablerad som barnbokstecknare. (Däremot var han tydligen en otrolig arbetskapacitet, även i denna krets av flitiga tecknare!) - Ljungdahl hade trots sin ungdom en bred praktik från bok- och tidskriftsillustration, men inte någon större erfarenhet av barnböcker. - Detsamma gällde Aspelin, medan Tirén tidigt hade specialiserat sig på barn-, hem- och genrebilder, till största delen i barntidskrifter och kalendrar. - Märkeligast av valen, också med tanke på det konstnärliga resultatet, var nog ändå på vårt historiska avstånd Tirén för Robinson Kruse och Aspelin för Onkel Tom. Familjeidyllens tecknare fick följa Robinson till hans subtropiska ö, den skånske folklivsskildraren följde Onkel Tom från plats till plats i Amerika.

När man läser de brev som besvarats från Aspelin angående arbetet med

Onkel Tom, framgår det dock att det föga lönar sig att fundera över djupare skäl eller medveten styrning av illustrationsuppdragen. När tecknarna fick sina erbjudanden skyndade de sig vanligen att tacka ja, om inte annat så för inkomstens skull, oavsett vilken genre de själva skulle ha föredragit att teckna till. Både konstnärligt och ekonomiskt bör det ha lockat tecknarna att bland alla småuppdrag för jultidningar, årsböcker m m få arbeta för SAGA, som med sina sammanhängande större verk och stora antal illustrationer representerade en ny och oprövad genre inom barnlitteraturen i Sverige. Chansen att få arbeta med så långa bildsviter och få utveckla idéer och stil var unik i dåtidens svenska barnboksmarknad.

ARVODENA

Det finns en seglivad myt om SAGA-redaktionens "snålhet" mot de engagerade illustratörerna (och författarna), som utan att bli ifrågasatt har traderats från källa till källa¹⁷ (senast Ord och bilder för barn, 1979, s 106), men som av allt att döma ursprungligen spreds från förlaget självt, i rent självförsvar! Ekonomin vid förlagets start var mycket osäker, och SAGA måste så fort som möjligt bli självfinansierande och helst också vinstgivande, om seriens fortsatta existens skulle säkras. I ett brev från förlagsredaktören Amanda Hammarlund (till A. Wester ang en bok som aldrig utkom i SAGA-serien) väddar hon om ett lågt arvode för den goda sakens och det nya företags skull:

"Men vi kunna ej härför erbjuda Eder så stort honorar som vi skulle vilja utan måste vi delvis vädja till Edert intresse för en god sak."

Att arvodet till illustratör såväl som bearbetare gällde i ett för allt, med följd att nyttgåvor blev billiga för förlaget men utan ekonomisk vinning för medarbetarna¹⁸ - detta var ingenting som speciellt utmärktes SvL-Förl, utan var helt ordinär vid denna tid för upphovsmannarätt och avtalsförhandlingar.

Några exempel på de arvoden som SAGA-illustratörerna fick, enligt de räkenskaper som bevarats för de första åren:¹⁹ Gerda Tirén fick sammanlagt 900:- för Robinson Kruse, dvs 116 teckningar för inte fullt 8:- stycket. - David Ljungdahl, som var yngre och ej fullt lika väletablerad hos förlaget, fick drygt 400:- för sin Gulliver, dvs 59 illustrationer för knappt 7:- stycket, och Aspelin det lägsta arvodet, med 412:- för 96 teckningar till Onkel Tom - men så hade han heller inte haft mod att begära mer, enligt ett brev till Amanda Hammarlund i februari 1900.²⁰

Inte ens Jenny Nyström fick ut mer än 115 kr för de 17 teckningarna till sagan "Det svarta skrinet..." i Svenska folksagor, dvs knappt 7 kr stycket.

(För planscherorna i Jultomten tog hon desto bättre betalt, mellan 175 och 300 kr!)

En jämförelse med vad Bonniers förlag²¹ betalade samma tecknare under 1890-talet är belysande. Bonniers arvoden är onekligen högre styckvis, de rör sig mellan 13 och 15 kr både för illustrationer i kalendern Svea, till Bon-desons och Lundegårds böcker, och till barnkalendrar som Linnéa och sago-samlingar som Wahlenbergs eller Segerstedts. Men totalt blev det sällan så stora summor, eftersom det rörde sig om färre bilder per bok: 275 för "Finska kriget" (Ljungdahl), 200:- för Segerstedts sagor (Tirén). Jenny Nyström fick hela 1.026 för de 57 teckningarna till Hyrkuskens berättelser, men det var ett lika lysande undantag hos Bonniers, som SAGA-förlagets 1.000:- till Louis Moe för de 53 bilderna till den första samlingen till Tusen och en natt. - Konkurrenten mellan jultidningarna avspeglar sig även i arvodena. Här tycks dock SvLFörl ibland ha överbjudit Bonniers. Tirén fick 125:- för en akvarell till Jultomten 1897, men bara 40 för en liknande bild för Snöflingan (visserligen 1893, men priserna låg tämligen stilla under hela decenniet).

Textbearbetarnas arbete arvoderas inom parentes sagt rentav lägre i förhållande till arbetsinsatsen än tecknarnas. Henrik Wranér fick 600:- för Robinson Kruse och 300:- för Jorden runt, Fridtjuv Berg 600:- för Trojanska kriget. -

Ytterligare en intressant belysning får arvodesfrågan vid en jämförelse med den visserligen knappa men säkra dåtida folkskollärlönen, (som var i hög grad aktuell för förlaget och för dess medarbetare, av vilka flera var lärare och aktiva i lönefrågorna): lärlönen varierade mellan 1.000:- och 2.000:- om året, beroende på ålder, tjänsteår och kön (dock exklusive ved-brand, bostad och kofoder!). - Och även om arbetet med en bildserie till SAGA kunde pågå ett halvår eller mer, så var det inte det enda uppdraget konstnären arbetade med under denna tid. Det är alltså inte så märkligt, att SAGA lyckades engagera dåtidens bästa tecknare, och att de återkom år efter år.

I själva verket kan ju inte arvodena för SAGA-illustrationerna ha varit så påfallande dåliga då det begav sig, utan snarare ett icke oävet ekonomiskt tillskott för konstnärernas budget. - Att det så småningom blev förlaget, och inte medarbetarna, som tjänade pengar på nyttgåvorna, och det i en skala som man inte kunde drömma om 1899 - det är en helt annan sak!

TIDSSTIL - "SAGA-STIL"?

Vilka stilideal uttrycker de första tio SAGA-volymernas illustrationer?

Finns det verkligen någon "kollektiv SAGA-stil", eller är den en synvilla, en generalisering orsakad av den enhetliga yttre utformningen i layout m m, och av en dominans av de av konstnärerna som stod i kontakt med tidens nya stilströmningar?

Ären kring 1900 var i svensk bokkonst en brytningstid mellan traditionalism och förnyelse, och det är rimligt att vänta sig att detta avspeglas även hos de åtta SAGA-illustratörerna.

Trots en fortlöpande, påpasslig men teoretisk rapportering i tidskrifter som Ord och Bild och Meddelanden från Svenska slöjdföreningen, som under hela 1890-talet förmedlade budskapet från England, Tyskland, Japan, dominerades svensk illustrationskonst i praktiken fortfarande av en tillbakablickande traditionalism. Tecknarna sökte likhet, autenticitet, stämning, atmosfär, men inte grafiska dekorativa linje- och svartviteffekter, och harmoniska relationer mellan bild- och satsyta. Salongsmåleriets dominans i det stora publiksiktet dröjde också i hög grad kvar inom bokkonsten, oberoende av nya stilsignaler. Övningar i den "nya stilen" (ännu namnlös) pågick nästen uteslutande i tidskrifterna, och före 1900 knappast alls i böckerna. - Den fria grafiken å andra sidan spelade en blygsam roll i Sverige, fram till dess Tallbergs etsarskola startades 1896, och denna gjorde visserligen en banbrytande insats för grafikens återkomst, men dess praktiska effekter skulle dröja ännu några år.²² Impulser kom från de stilbildande europeiska tidskrifterna The Studio (från 1892), Jugend (från 1896), Pan (från 1897) med flera, och från de utställningar som under 1890-talets senare hälft nådde Stockholm: japanska träsnitt, Morris' och Crane's verk, fransk affischkonst. Slutligen spelade säkerligen konstplanschverken med deras tidstypiska urval av klassiska verk, av preraphaeliter, tyska 1500-talsmästare m m, en viktig roll som impulsgivare.²³

Om det äldre engelska inflytandet från Morris-skolan och dess avläggare dominerade inom barnboksgenrens förnyelseförsök, så var det tyska stilskeendet (som kronologiskt ligger närmre SAGAs tillkomst) av mycket stor betydelse för de illustratörer som huvudsakligen sysslade med bilder för vuxna. Och först via Tyskland, som ju i sin tur fått impulserna från England där man vid detta laget hunnit tröttna på sin art nouveau, nådde den "nya stilen" kring 1895-96 den svenska illustrationskonsten. - Några få yngre tecknare reagerade snabbt: Albert Engström, Artur Sjögren, Oscar Andersson, Olle Hjortzberg, Gunnar Hallström, Gustav Ankarcrona och David Ljungdahl. De redovisar tydliga intryck av linjerytmik, ytmässighet, konturlinje och betonade svartvitkontraster från bildmaterialet i Jugend och Pan. Och de påverkar varandra växelvis, kamrater som de var både vid konstakademin och

vid Tallbergs etsarskola. Sjögren och Hjortzberg hade också bägge varit elever till Agi Lindegren, arkitekt, restaurerare, illustratör och Morris-anhängare.

Konstnärerna sökte sig fram mellan impulser från den tyska jugendstilens ömsom våldsamt rytmiska linje, ömsom strama nyidealism, från Morris- och Crane-skolornas dekorativa mönstereffekter, och från den franska affischkonstens syntetiserande linje och plan.

Den praktiska skolningen vid Tekniska skolan betydde dessutom för Ljungdahls och Anderssons del en förbindelseled med den ständigt pågående debatten om ornamentikens stilisering eller organiska naturlighet. På Tekniska skolan övades teckning från naturen enligt Owen Jones', Charles Dressers, Ferdinand Mosers och Walter Cranes metoder, publicerade i arbeten som "The Grammar of Ornament", "The Art of decorative Design", "Handbuch der Pflanzen-ornamentik".²⁴ Dessa böcker spelade en viktig roll (som kanske alltför lite uppmärksammas i svensk forskning) i framväxten av jugend- och art-nouveau-stilen.

Samtliga nämnda yngre svenska tecknare medverkade både i bok- och tidskriftsproduktion för vuxna och i barnens jultidningar m m, åtminstone sporadiskt. En av dem, David Ljungdahl, ingick också i SAGAs första tecknarstab.

Mot bakgrund av situationen inom bokkonsten i Sverige kan man dock inte vänta sig mera dominerande inslag av den "nya stilen" i SAGA än i övrig bok- och tidskriftsillustration vid denna tid.

SAGA-KONSTNÄRERNA

Av SAGA-konstnärerna är Ljungdahl redan nämnd. Han tillhör de yngre, och hans stil är under utveckling, påverkad både av de grafiskt-dekorativa mönstren från Morris-skolan och dess efterföljare, och av den tyska nyidealismens stramare linje. - Också Elsa Beskow är bland de yngre av SAGA-tecknarna, och hennes rena konturstil och ytbundna komposition har inslag både från de engelska och de tyska riktningarna. - Gerda Tirén är äldre, men öppen för nya impulser. Hennes torra vardagsrealism har länge haft en planskiktad ytmässighet, och hon har nu börjat betona konturlinjen och svartvitkontrasterna. - Louis Moe är svår att placera i "fack". Han redovisar visserligen ibland intryck från tysk jugend i dess våldsamt rytmiska variant, han försöker respektera boksidans yta och förstärker svartvitkontrasterna och linjen. Men han arbetar huvudsakligen med samma medel som tidigare, medel som hör hemma i en litterärt berättande, dramatiserande stil med volymer och valörer, utan dekorativt lineära egenskaper.

De övriga fyra konstnärerna i de första SAGA-volymerna, Jenny Nyström, Karl Aspelin, Edvard Forsström och Vicke Andrén, representerar olika varianter av en äldre, realistisk, litterär stil, för Nyströms del idealiserande, för Aspelins mer naturalistisk, för Andréns luftigt antydande, och för Forsströms satirisk. Ingen av dessa konstnärer ansluter sig till den "nya stilens" allmänna ideal, och de ändrar inte sin stilkarakter. Däremot kan vissa lösbrutna idéer och motiv dyka upp även hos dem, särskilt hos den modekänsliga Jenny Nyström.

Mera ingående försök till stilanalys får vänta till respektive kapitel om SAGA-volymerna. - Det schema som Margareta Rossholm lägger fram i "Bilderna i barnboken" (1977, uppsatsen "Inlevelsen och dess komplikationer. Sekelskiftets bildstruktur") har jag ingående prövat, men inte funnit det tillämpligt i min analys av bildmaterialet i de första tio SAGA-volymerna. Den "enhetliga, linjära stil" och den "typiska Saga-illustration" som Rossholm talar om i sin uppsats, upplöses vid närmre betraktning i flera skilda stilkarakterer. - "En kraftig, svart linjeteckning, som närmar bildens utseende till själva textblockets" återfinns hos några, men inte hos alla konstnärerna. - Vidare ser Rossholm ett samband mellan litterär genrekategori och illustrationstyp, som jag inte anser verifieras av SAGA-materialet: "Stildrag och kompositionstyp klargör för läsaren vilken slags text han står inför." - Till förhållandet mellan litterär genre och bildtyp återkommer jag vid analysen av respektive volym, och i efterordet.

STILTYPISKA MOTIV

Utöver den allmänna stilkarakteren i art nouveau och jugend finns en rad karakteristiska motiv i bruksgrafiken, som utformas på ett tidstypiskt vis kring 1900, och som när de dyker upp i en illustration bidrar till vår upplevelse av "jugend" osv. De kan sägas signera och tidsbestämma bilderna, och det är ibland lättare att definiera dessa motiv, än uttrycken för det diffusa begreppet art-nouveau och jugendstil med alla dess mångfaldiga variationer. - Dessa motiv utnyttjas också av konstnärer som för övrigt inte alls ansluter sig till eller har insett de nya stilidealens innebörd och praktiska tillämpning i den totala bildsynen.

Här nedan en liten exempelsamling över sådana stiltypiska motiv och deras utformning, sammanställd ur samtida tidskriftsmaterial och med korta hänvisningar till deras förekomst i SAGA-materialet.

Långt, böljande kvinnohår väcker ofta över bildytorna i tysk illustrationskonst under 1890-talet. Upphovet till denna smittsamma hårväxt kan spåras ända bort till de engelska förstadierna till art nouveau och jugend, men

det var konstnärer som Toorop, van de Velde och Munch som kring 1893 nästan samtidigt började svepa in sina kvinnogestalter i midjelångt hårsvall. Snart parodieras överdrifterna: i Jugend, tidskriften som var tummelplatsen för experiment och satir, finns redan 1897 en bild av en stackars man som håller på att dränkas i "havsvågor" av kvinnohår. Titeln är dubbeltydig: "In den Wellen". - I bokkonsten, särskilt i diktvinjetter o d, användes hårslingorna enligt min åsikt i första hand som dekorativt element, inte som symbolbärare. Som i all jugendkonst sker snabbt en trivialisering och dekorativisering av ett ursprungligen symbolbärande bildspråk. De många, mjukt böljande hårslingorna övergår till att bli linjer, och linjen blir självändamål. (Dragningen till upprepade, dubbla eller flerdubbla konturlinjer, och rädslan för tomrummet, återkommer i andra stiltypiska motiv, som teckningen av trädens bark, se nedan.)

I Sverige är Artur Sjögren tämligen ensam om att odla denna specialitet, någon gång sekunderad av Oscar Andersson. Håret omvandlas vid behov till långt skägg, men då överskrids gränsen till skämtteckningen, som när Artur Sjögren "lånar" Carl Larssons tomte och förlänger skägget in absurdum (Kläm 1899).

Också i England frodas det svallande kvinnohåret friskt under 1800-talet, särskilt i Ofelia-motivet med dess anor från prerafaeliterna. Men håret flätas här tätt och kontrollerat i fasta mönster, inte glidande, utflytande, organiskt-rytmiskt som i tysk och övrig germansk bokkonst. - Alternativt tecknas rök, som bolmar upp från någon dold eld på liknande vis med många tätböljande linjer.

I SAGA finns några få markanta exempel på det böljande håret: Elsa Beskow tecknar en "Ofelia" i Svenska folksagor (SAGA 1), David Ljungdahl skildrar hovdamernas frisyrier i Gullivers resor (SAGA 10).

Elsa Beskow tecknar dock på flera ställen en bolmande, dekorativ rök i Svenska folksagor, och Louis Moe excellerar i täta rökslingor, ur vilka en ande materialiseras, men hans linje är mer karakteristisk för honom själv än för jugendstilen, tunn och luftig som en ståltrådsspiral av tunnaste dimensionen.

Enebusken används i svensk illustrationskonst i analogi med håret som ett rytmiskt organiskt växande motiv, exempelvis i Artur Sjögrens vinjetter i Ord och Bild (1898), men i en syntetiserad form, inte som en upprepning av konturlinjer. Enen är en tillämpning ur nordisk natur av den mellaneuropeiska jugendstilens cypress, men det händer givetvis också att nordiska konstnärer använder sig av cypressen direkt. Louis Moe sätter in en cypress som både funktionellt och dekorativt motiv i ett av de få landskapen i Tro-

janska kriget (SAGA 9).

Maskrosen nämns gärna som stiltypiskt motiv i tysk och svensk jugendstil. Ofta står den som en liten signatur i ena bildhörnet, en dekorativ poäng och en datering.

Artur Sjögren, vår "meste" jugend-grafiker, skapade dock en hel diktbok kring motivet (Maskros. 1903). I barnboksillustrationen dyker maskrosen t ex upp hos Gerda Tirén i Tomtefars sagor 1898, och i Robinson Kruse (SAGA 2), och hos Elsa Beskow i Svenska folksagor (SAGA 1).

Jämsides med maskrosen används nyponrosen som sinnebild för sommaren och som dekorativt motiv med nationalromantiskt symbolvärde. Artur Sjögren tecknar nyponrosen i en vinjett i Ord och Bild 1899, Elsa Beskow för in den lite i skymundan i Svenska folksagor (SAGA 1).

Träden i landskapet eller parken-trädgården nyttjas av tyskar och svenskar som nationellt, naturromantiskt motiv. Hos Jossot ser man sammanhängande lövmassor stå i silhuett mot himlen, som tungt flytande mörka volymer burna på korta stammar (Jugend 1896:2). Formerna kan påminna om stiliseringen av vattnets loja rörelse. Också här kan det europeiska ursprunget spåras tillbaka till van de Velde och Munchs bilder kring 1893. Men denna syntetiskt sammanhållna trädskulptur återfinns också redan i de japanska träsnitten, som hade sådan oerhörd effekt på europeiskt bildseende under det slutande 1800-talet. I SAGA använder Jenny Nyström sådana träd i svenska folksagor.

Engelsmännens karakteristiska 1890-talsträd har nedärvt från prerafaeliter och Arts-and-crafts: raka, smäckra stammar, högväxta och med små, fasta, runda kronor. Ofta placeras träden inom smalt höjdförhållande. Lövverket är intrikat flätat och prytt med äpplen eller blommor. Typexemplet, som mycket snart fick en mängd avläggare, är omslaget till The Studio, sådant det såg ut från och med 1896. I SAGA återfinns dessa "engelska" träd hos Gerda Tirén (Robinson Kruse, SAGA 2) och Elsa Beskow (Svenska folksagor, SAGA 1). Gräset, strött i små knippen över bildytan, upplöses så småningom i korta, täta, distinkta streck. Detta gräs växer i många tyska och svenska bilder. Knippen tycks ha sitt ursprung hos prerafaeliterna, som i sin tur hämtat det från sina urkällor i ungrenässansen. - Paradexempel på den senare varianten, de täta strecken som strös över hela bildytan, givetvis utan skuggning och valörer, finns i Jugends första årgång (1896) och i Artur Sjögrens omslag till Kläm 1899:9. I SAGA förekommer det tätstreckade gräset flitigt hos Gerda Tirén (Robinson Kruse, SAGA 2) och hos Louis Moe (Tusen och en natt, SAGA 8), men också, i mindre manisk konsekvens, hos Elsa Beskow (Svenska folksagor, SAGA 1).

Barrträdets, nota bene furans, bark är ett annat karakteristiskt motiv i särskilt den svenska bruksgrafiken under 1890-talet. Barkens labyrintiska konturering utnyttjas både som strukturbeskrivning och som dekorativt mönster, givetvis utan skuggning och tecknat med kraftiga, sammanhängande linjer. Också timmerväggens ådring och trästockens årsringar tecknas med samma både strukturella och dekorativa effekt, som kanske kan ha något samband med att jugendkonstnärerna så gärna efterliknade de gamla träsnittsmästarnas effekter, fast med tuschpennan i hand. (Kontureringen i längdträdets struktur är ju av samma organiska natur.) Bland SAGA-konstnärerna är det Elsa Beskow som (föredredan mycket tidigt, före SAGA) odlar denna specialitet: Svenska folksagor (SAGA 1), men också Gerda Tirén (Robinson Kruse, SAGA 2) och Jenny Nyström (Svenska folksagor, SAGA 1) visar ansatser, dock inte lika konsekvent genomförda.

Svanen är kanske det stiltypiska motiv som oftast förknippats med jugendstilen. Den figurerar dock i själva verket mest i vinjetter och fri konst, och mera sällan i den illustrerande bokkonsten. Genom Beardsley och Eckmann, och (inom måleriet) Brügge-skolan kom svanen att bli en sinnebild för stämningsläget under 1890-talet. - Ofta simmar svanen på blänkande, stilla vattenytor. Svanen förekommer i både tysk, engelsk och svensk bruksgrafik. Beardsley tycks vara först att teckna den (1893, The Studio), senare kommer Eckmann med flera varianter (Jugend 1896:11, bl a). Samspelet mellan stämningsbärande och dekorativ funktion är kanske allra fullständigast just i bilden av svanen glidande på det blanka vattnet: rytmiska, spänstigt böjda kurvor av organiskt levande karaktär, som även de dock snart skulle stelna i en maniererad stilisering.

Vattnet - det blänkande, lojt speglande, "oljiga", sakta gungande vattnet i en insjö eller flod, utnyttjas också flitigt, med mer eller mindre naturlig funktion i bilden. Det är alltså redan valet av det lugna vattnet, i stället för exempelvis små krusiga vågor eller stormens rullande vågkammar, som kännetecknar jugend-konstnären. Tecknas eller målas detta motiv, så blir det alldeles av sig självt "jugend". - Rörligheten, svårigheten att med ögat hinna uppfatta det ständigt skiftande mönster som bildas av vattnets rörelser och dess spegling av ljuset, skulle kunna tyda på ett samband med fotografiet. Men också det japanska inflytandet bör beaktas. I vissa japanska träsnitt finns samma benägenhet att utnyttja vattnets rörelse dekorativt men samtidigt organiskt. (Reproduktioner förekommer ex i The Studio 1894 och i L. Day, Nature in ornament, 1892).²⁵ - Vattnet kan tecknas antingen som tungt flytande, sammanhängande former (analogt med lövträds-silhuetterna) eller också som mångdubbla kurvaturer, en upprepningstendens

B5

som vi redan sett i teckningen av hår och bark. Gärna får vattnet spegla månen, varigenom stämningen förstärks och cirkeln tillkommer som dekorativ effekt. - Det tungt flytande vattnet tecknas i SAGA av Elsa Beskow (Svenska folksagor, SAGA 1), Louis Moe (Tusen och en natt, SAGA 8) och Jenny Nyström (Svenska folksagor).

Molnen, som i samtida måleri kan vara bulliga som vispgräddor och bära upp en nationalromantisk stämning, och som gärna upptar en stor del av bildytan (mest kända exempel Eugen, Molnet 1895), återges ibland på ett mycket märkligt vis under några få år kring 1900 i bruksgrafiken. Molnen tecknas som små, hårt konturerade platta figurer, som med sina många upprepningar av labyrintiska konturer påminner om fingeravtryck. Vi behöver bara bläddra i Jugends allra första årgång för att möta dem (Carl Strathman: Jugend 1896, s 207). Tydligt är denna egendomliga teckning av molnen en tysk "uppfinnning". I illustrationer med det tuktade engelska parklandskapet har jag inte kunnat finna dem - och de existerar knappast i naturen. Varifrån idén kommit att teckna lätta moln med detta dekorativa men distraherande manér är svårt att belägga. Möjligen kan det vara ett trivialiserat tillämpande av de upprepade, rytmiskt sammanhängande linjerna i Munchs ångestrop och van de Veldes inom många dubbla konturer inskrivna gestalter från ca 1893. I svensk bruksgrafik återfinns dessa "fingeravtrycksmoln" hos Albert Engström (Strix 1898), hos Artur Sjögren (så sent som 1900 i Söndags-Nisse). hos Nils Kreuger (Julfacklan, omslag 1899). - Bland SAGA-konstnärerna förekommer de hos Gerda Tirén (Robinson Kruse, SAGA 2) och Elsa Beskow (Svenska folksagor SAGA 1).

Landskapet - Det "typiska jugend-landskapet" är liksom vattenblänket något vi kan möta i naturen. Landskapet rymmer förutom de silhuetterade lövmassorna och "fingeravtrycksmolnen" också ofta en sol på upp- eller nedgående och en slingrande väg. Solen återges liksom månen som en sluten cirkel, dess strålar tecknas som linjalraka spjut eller dallrande korta streck, ett tydligt sett främmande inslag i jugendbildens uppbyggnad av mjuka rytmer. Vägen som leder inåt och bortåt i bilden böljar lika mjukt som svanhalsen eller vattenblänket. Ibland har vägen en berättande funktion, men lika ofta är den i bruksgrafiken bara ett dekorativt inslag. Samtidigt suggererar vägens kurva inåt bilden paradoxalt nog en djupdimension som "bör" saknas i den renlärliga jugendbilden.

I behandlingen av landskapet ser man tydligt inflytandet från de japanska träsnittens komposition, med det uppresta perspektivet, där horisont och blickpunkt ligger högt och betraktaren tycker sig stå på en backe eller flyga in över landskapet från låg höjd. Vägens rörelseriktning inåt, och

frånvaron av djupdimension i bilden för övrigt, står i motsatsförhållande till varandra, men ytan och "antiperspektivet" vinner kampen. - Det finns gott om exempel i Jugends första årgångar (mest typisk är Prochovnik, 1897), och i Ord och Bild 1898 tecknar Artur Sjögren en vinjett på samma tema. I SAGA finns bara svaga allusioner hos Jenny Nyström (SAGA 1) och Karl Aspelin (SAGA 4).

Detta alltså sagt om en rad detaljer som, alla tillsammans eller var för sig, var karakteristiska för jugendbilden i bruksgrafiken. - Kompositionellt gäller mer generella kännetecken, som ofta fastslagits i litteraturen om jugend och art nouveau: den starka linjekaraktären, bundenheten till ytan, frånvaron av skugga och valörer, den intrikata rambildningen och de ofta extrema formaten. Men tillämpningen varierar mycket i olika länder, alltför mycket för att kunna kategoriseras. Varje försök att definiera jugend-art nouveau kortfattat och generellt resulterar i reservationer! - "Linjen", "Konturen" är ett tänjbart begrepp. Linjen är alltid stark och påtaglig i jugend och art nouveau m m, men den är inte av samma karaktär i olika länder eller hos olika konstnärer. Det "vegetativt organiska" är inte allena-rådande, linjen kan vara hårt disciplinerad eller filigranmässigt utsirad, bred och kraftig eller tunn och spenslig. - "Beskärningen" är ett påtagligt karaktistikum, som i likhet med "antiperspektivet" ursprungligen är en frukt av väckelsen från Japan efter 1800-talets mitt. Motivet trängs ihop eller skärs av på ett till synes slumpvis men i själva verket väl beräknat vis, och figurer och föremål tänks fortsätta utanför bildytan. Denna beskärning är kanske mest typisk för tysk och svensk jugend. Engelsk Arts and crafts och art nouveau sluter i stället bilden inåt sig själv. - Och bland Saga-konstnärerna finns representanter för alla dessa variationer.

Kap. II SVENSKA FOLKSAGOR Illustratörer Elsa BESKOW Jenny NYSTRÖM Edvard FORSSTRÖM Victor ANDRÉN Karl ASPELIN Bearbetare Fridtjuv BERG

SAGORNA

Folksagorna till den första SAGA-volymen valdes och bearbetades av Fridtjuv Berg, som med sitt dokumenterade intresse för sagans och folkpoesins roll i barnlitteraturen antagligen själv varit drivkraften bakom placeringen av sagorna som nr 1 i serien. Detta understryks också, som G Klingberg påpekat (SS s 95) av att förebilden Børnenes bogsamling inte innehåller någon sago-samling bland sina första nummer. Här fick alltså Berg tillfälle att i praktiken pröva sin tro på sagan som den bästa barnläsningen, och att han gick till verket med stor entusiasm vittnar hans eget förord till samlingen om: "I barndomens land skola i alla händelser dessa fantasiens gryningsäfventyr lefva från släkte till släkte."

Bergs urvals- och bearbetningsprinciper har G Klingberg forskat i, och visat att Berg använt en tidig utgåva av G Hyltén-Cavallius' Svenska folksagor och äfventyr (1844-49) som förlaga. Berg har moderniserat språket, konkretiserat och vid behov censurerat framställningen, men också diktat till och placerat om i handlingen. Själv skriver han i förordet att sagorna "ånyo blifvit till hela sin framställning omarbetade, på det att de må kunna läsas och njutas äfven af små barn".

I program och annonsering motiveras utgivningen av Svenska folksagor av SAGA-kommittén med att "den svenska litteraturen inte äger någon för barn lämpad samling af äkta svenska folksagor". - Som mycken annan reklam var detta en sanning med modifikation. Under 1870-80-90-talen utgavs åtskilliga sagosamlingar för barn i Sverige, och visserligen dominerade konstsagorna, men också folksagan uppmärksammades.²⁶ - I det följande koncentrerar jag intresset på folksage-utgåvorna.

- Ett representativt urval folksagor bearbetade för barn ingår i förteckningen över vandringsbiblioteken från Sveriges allmänna folkskolläraryförening (SAF) under 1890-talet, (se kap 1, s 7), nämligen A Hazelius' Fosterländsk läsning (1869), Ur folksagans rosengårdar (1889-90), A Segerstedts Svenska folksagor (1884), J Nordlander, Svenska barnboken (1886) och densammes Svenska folksagor (1892). Men urval och bearbetning var av skiftande kvalitet, och allt var väl inte "äkta folksagor".

De två stora uppteckningsverken av G Djurklou, Sagor och äfventyr berättade

på svenska landsmål (1883) och G Hyltén-Cavallius' Svenska folksagor... (1875) var avsedda för vuxenpubliken (och var dessutom för dyra), och finns mycket riktigt inte med på vandringsbibliotekslistan. Men det är påfallande att H Schücks Sveriges medeltidssagor berättade för barn (1892) inte medtagits, och bland de icke-svenska folksagorna finns inte Asbjørnsen & Moes välkända sagor, som dock översatts för barn 1884, men väl Bröderna Grimm och Laboulaye. (Schück fick dock tillfälle att göra om försöket några år senare, då han gavs i uppdrag att bearbeta några medeltidssagor för vol 6 av SAGA, Medeltidssagor.)

Som vanligt var den sociala och ekonomiska aspekten säkerligen den tyngst vägande: för folkskolebarnen betydde Svenska folksagor i Barnbiblioteket SAGA den första prismässigt överkomliga sagoboken med kvalitet både i text och bilder, och i den meningen fanns onekligen ingen "för barn lämpad samling" före SAGA.

ÄLDRE SAGOILLUSTRATIONER

Vilka äldre eller samtida sagoillustrationer kan ha varit impulsgivare eller förlagor till bilderna i Svenska folksagor? - Tar man hänsyn till alla delgenrer, till folksagor, konstsagor, sagor för barn och för vuxna, ute i Europa och hemma i Sverige, blir fältet mycket stort att söka igenom. Men ser man till den sagoillustration som fann vägen till vårt provinsiella hörn, och det som nytecknades av svenska konstnärer, under 1870-80-90-talen, begränsas området. - Jag skall här endast nämna de folksagesamlingar, som kunde finnas i minnet hos våra svenska illustratörer 1899.²⁷

Längst bort i tiden låg importen av tyska romantiska sagoillustrationer till samlingarna av Bröderna Grimm, dels anonyma kolorerade planscher, dels L Richters lågmälda småborgerliga naiva stil. Från den tyska sagoillustrationen, som bl a förmedlades till Norden genom dansken Lorenz Frølich, går linjen vidare till Egon Lundgrens och Carl Larssons illustrationer till respektive Hyltén-Cavallius-utgåvan 1875 och Djurklous landsmålssagor 1883 (se s 42). Larsson tar vid där Lundgren slutar, och stilen i deras bilder hör fortfarande hemma i en senromantisk, teatralisk exotism med historisk förankring. - Efter dem kommer i stort sett bara Jenny Nyström, sekunderad av Vicke Andrén. Under 1880- och 90-talen dominerar Jenny Nyström svensk barnboksillustration också i folksage-genren, med Bröderna Grimm (1883), Ur folksagans rosengårdar (1889-90). Svenska folksagor (1892). (Carl Larssons försök att under 1870-talet illustrera Asbjørnsen & Moes sagor kom aldrig i trycket förrän många år senare och bortfaller därför ur diskussionen.) Också Jenny Nyström börjar i den europeiska, närmast tyska, traditio-

88

nen, men arbetar med växande rutin och frigörelse från den gamla teatraliska romantiken fram en egen variant av idealiserande realism, och bygger upp en formskatt som hon sedan kan återanvända under många år.

De norska folksagorna, redigerade av Abjörnsen & Moe, utkom under 1880-talet i Sverige i en stor praktupplaga för vuxna och en enklare barnupplaga, försedda med illustrationer av en stor grupp norska konstnärer, där Werenskiöld och Kittelsen ännu inte hunnit sätta sin särprägel på helheten. I vårt historiska perspektiv framstår de norska folksageillustrationerna som epokgörande och var det säkerligen också, men deras genombrott som stilbildare tycks ha infallit först efter 1900. I varje fall är inte bara texterna, som är ytterst lokalt, folkloristiskt förankrade, utan även illustrationerna i den norska samlingen av så starkt nationell karaktär att de svenska illustratörerna inte förmått eller inte velat ta intryck. - De äldre av de svenska konstnärerna hade en alltför etablerad stil, och de yngre såg mot annat håll, mot den engelska barnboksillustrationen.

De engelska sagoillustrationerna, som flödade så rikt under 1890-talet, introducerades inte på svensk bokmarknad, och det inflytande de kan ha utövat måste alltså ha skett antingen genom att konstnärerna köpte böckerna eller såg smakprov i tidskrifterna, främst *The Studio*. Som jag skall visa i bildanalyserna kan detta spåras när det gäller Elsa Beskows illustrationer. Hela raden av A Langs "färg"-sagoböcker utkom under 1890-talet med början 1889, med H J Fords och Battens illustrationer, folksageurval från hela världen. Den gamla engelska och irländska sagoskatten utgavs av bl a J Jacobs, och illustrerades av J D Batten (*More English fairy tales, More celtic fairy tales*, 1894).

Rikedomen i den samtida engelska sagoillustrationen gör det omöjligt att garantera, att inte flera av illustratörerna i Svenska folksagor än jag funnit hämtat idéer och motiv ur denna bildskatt, men det väsentliga är att stilinfluenserna är så sporadiska, och så koncentrerade på Elsa Beskows bidrag.

REALIABÖCKER

En viktig roll spelar den historiska rekvisita, som fortfarande ansågs hart när obligatorisk i sagoillustreringen (om än något mindre i folksagorna än i medeltids-genren, se kap VII, Medeltidssagor) och som konstnärerna hämtade ur kulturhistoriska planschverk. Dessa planschverk, av A Racinet, P Lacroix m fl,²⁸ var för sin tid utsökt reproducerade och ytterst innehållsrika bild- och textkataloger över dräkter, möbler, byggnadskonst, konsthantverk, musikinstrument, hantverksredskap, köksgeråd osv. Och de återgav allt

detta dels i detaljbilder, dels i typsituationer hämtade ur medeltida miniatyrmåleri, textilkonst, kyrklig konst. Historiemålarnas, teaterdekoratörernas och illustratörernas behov av autenticitet tillfredsställdes i dessa planschverk, som föddes i den antikvariska restaurerings- och historiedyrkans stora våg under mitten av århundradet. - I avsnittet om Elsa Beskows bilder till Medeltidssagor (kap VII) får jag ofta tillfälle att återkomma till hennes beroende av P Lacroix som förlaga till rekvisitan, men också bakom dräkterna i Svenska folksagor låg förmodligen sådana källor, utöver de vaga reminiscenserna av den äldre sagoillustreringen.

De sagor som Fridtjuf Berg valt för denna första samling folksagor (andra samlingen utkom först 1903 och ligger därmed utanför ramen för min undersökning) var Lilla Rosa och Långa Leda, Vallpojken och älfvekungen, Prinsessan på glasberget, Pojken som åt i kapp med jätten, Det svarta skrinet och det röda, Jättestugan med korftaket och Prins Hatt under jorden, samtliga (som Klingberg påpekat) ingående i den äldre utgåvan av G Hyltén-Cavallius.²⁹

ILLUSTRATÖRERNA

Enligt en notis i SvL (1899 s 127) var det ursprungligen avsikten att Elsa Beskow skulle ha tecknat till alla de sju sagorna i Svenska folksagor, men "sjukdomsfall" kom emellan (tydligen en eufemism för graviditet). Ytterligare fyra konstnärer, Jenny Nyström, Edvard Forsström, Vicke Andrén och Karl Aspelin anlätades då av förlaget, men Elsa Beskow dominerar ändå kvantitativt volymen med 54 illustrationer till tre av de sju sagorna.

Tidspressen måste ha varit avsevärd, även om tecknarna vidtalats redan samtidigt som bearbetaren, dvs i slutet av oktober 1898, då utgivningsprogrammet klubbades (se Klingberg, SS s 38). Första häftet utkom nämligen 14 januari 1899 och sista i juni samma år.³⁰ Och arbetet med SAGA-bilderna var ju bara ett av flera uppdrag för var och en av tecknarna.

Totalintrycket av volymen är alltså inte homogent, men tack vare den säkra balansen i layouten vinnas en yttre harmoni. Text och bild, satsyta och bildformat växlar rytmiskt. Bilderna är exakt inplacerade nära sin text, och formatet växlar mellan hel- och halvsida, vertikal- och horisontalläge, samt enstaka cirkelrunda ramar. Hur väl genomtänkt och väsentlig för totalintrycket denna layout är, framgår tydligast vid jämförelse med nyutgåvor i större format, där bilderna lyfts ur sitt ursprungliga textsammanhang. Alla fem illustratörerna hade tidigare i större eller mindre utsträckning sysslat med teckningar till sagor, och alla tillhörde de Jultomtens tecknarstab, vilket i och för sig kvalificerade till medarbetarskap i den nystartade SAGA.

Den enda av de fem som specialiserat sig på att teckna för barn var emellertid den unga Elsa Beskow, 25 år 1899. Hon hade då redan bakom sig en rik produktion av illustrationer för jultidningar, kalendrar, böcker, och två egna bilderböcker (Sagan om den lilla lilla gumman 1893 och Barnen på Solbacka 1898).

Redan i de allra första bilderna för Jultomten 1894 och 1895 är Elsa Beskows konstnärspersonlighet och stil formad och särpräglad, och 1899 hade hon hunnit få både viss rutin och flexibilitet. Den praktiska skolningen vid Tekniska skolan gav en stabil grund för en saklig, tydlig och didaktisk illustrationskonst. Impulserna från bl a Ottilia Adelborg, Greenaway och hennes skola, och Walter Crane, hade snarare hjälpt Elsa Beskow till medvetenhet om sina egna starka sidor än lockat till ytliga stilexperiment. Under dessa tidiga år var Elsa Beskow av nödtvång mera tecknare än kolorist, och hon utvecklade en frisartad komposition, en ren konturlinje och klara svartvitkontraster utan gråskala. Hon nådde med dessa medel en god grafisk och dekorativ effekt som överensstämmer med de nya idealen i art nouveau och jugendstilarna, men i förenklad och naiviserad form.

Illustrationerna till Svenska folksagor var Elsa Beskows dittills största illustrationsuppdrag, och det kom också att jämte Medeltidssagor året därpå att bli det sista stora arbetet för andras texter. Det var också hennes största arbete i svartvitt, ("svartteckningar" som Signe Wranér med en tidstypisk term kallar det i Sagan om Saga s 12), vilket gör det extra intressant att analysera bildmaterialet.

I själva verket översteg uppdraget Elsa Beskows krafter även efter nerminskningen till tre sagor. Många år efteråt bekände hon att maken Natanael hade hjälpt henne genom att teckna en del av bilderna. Natanael Beskow hade en utbildning vid konstakademin bakom sig, men hade vid denna tid återgått till teologin som han en gång börjat med. Enligt de källor som förmedlat uppgiften om hans medverkan, är de bilder som inte är signerade tecknade av Natanael. Men de går också att identifiera stilmässigt genom sin större detaljrikedom och oroligare komposition, som jag skall visa vid bildanalyserna.³¹

Jenny Nyström (f 1854) var vid tiden för SAGA:s start en väl etablerad illustratör, kanske den flitigaste av alla samtidens flitiga svenska tecknare. Under 1890-talet hade hon hunnit upp i en takt av flera bokillustrationsuppdrag varje år, förutom alla bilder och planscher för jultidningar, kalendrar m m. Hon var inte specialiserad i barnböcker, men mycket ofta anlitad just i samband med sagor, en genre där hon utvecklat stor rutin. Rutinen gav emellertid inte längre plats för inlevelse i varje enskilt uppdrag eller

för vidareutveckling av stilen. Jenny Nyströms i akademismens 1880-tal grundade stil hade nu förlorat den relativa friskhet och originalitet den ägt i hennes ungdom, och stelnat i de gamla formerna om än tillsatt med detaljer ur de nya stilsignalerna som en krydda på ytan. Det överarbetade detaljarbetet och den sentimentala sötman har blivit hennes signum.

Edvard Forsström (f 1854) var också en väl etablerad illustratör, kanske den mest genuine tecknaren av de fem, med en egen profil som karikatyrist i Söndags-Nisse m m. Han hade också illustrerat kåserisamlingar, Stockholmskildringar, julkalendrar och jultidningar. Huvudparten av hans produktion tecknades för vuxenpubliken, och hans stil var akademiskt präglad, med kompositioner uppbyggda på rörelseriktningar, modellering och djupdimension. När Forsström tecknar för barn förändras hans stil inte nämnvärt, men med karikatyristens skärpta sinne för fysionomier och kontraster åstadkommer han ibland friska, respektlösa sagoillustrationer där humorn träder i stället för sötma och idealisering.

Även Vicke Andrén var född på 1850-talet och flitig illustratör i skämtpress, kåserisamling, Stockholmskildringar och enstaka böcker för mindre barn. Hans karakteristiska stil är snabb och antydande, med en tunn, lätt linje som ständigt bryts, och det är mycket "luft" i hans bilder. Han är en god och kvick iakttagare, men i teckningarna för pressen tar ofta en salongsrealistisk sötma överhanden.

Karl Aspelin (f 1857) hade den akademiska bakgrunden gemensam med de övriga (utom Beskow), men han var mer kolorist än tecknare. Illustrerade gjorde han av ekonomiskt nödtvång, och då gärna till ett litterärt material som anknöt till hans verksamhet som landskapsmålare. Han tecknade t ex en serie folklivsskildringar för Victoria Benedictssons Samlade berättelser (1900). För barn hade han tecknat i Jultomten, dels lantliga skånska interiörer, dels religiösa motiv, och i Tomtefars sagor hade han medverkat 1898 och 1899. I de sistnämnda bilderna kan en stilutveckling till starkare linje och klarare linje och klarare kontraster mellan svarta och vita bildfält avläsas. Den enda av de fem illustratörerna som man kan vänta sig skall avspegla de nya stilsignalerna från samtida engelsk och tysk bokkonst är alltså Elsa Beskow, som också redan genom sin ungdom måste ha varit mottagligare.

BOKEN OCH DESS BILDER

LILLA ROSA OCH LÅNGA LEDA Illustratör: Elsa Beskow

Sagan handlar om godhetens belöning, om kortsynt högfärd och beräknande elakhet. Redan i första bilden markerar Elsa Beskow elakheten hos styvmor och Långa Leda, i kontrast till den snälla Rosa som kommer traskande efter

dem. Och i andra bilden tecknas mildheten och ljuvheten hos Rosa, sagans hjältninna.

Inledningsvinjetten är tecknad som en fris med personerna i procession, med kraftiga svartvitkontraster och art nouveau markerad av liljorna och träd-kronorna. Även nästa bild ställer upp motsatser: yxan mot duvorna och liljor- B9 na, oskuldens symboler, och Rosa som motsats till den elaka systemen som skymtar i bakgrunden. Oskuld och arsenik! Textens "lockade med sin allra mjukaste röst" tolkar Elsa Beskow genom Rosas hållning och hennes gest mot duvorna. Tekniskt tillhör bilden den ljusa gruppen av rena linjetecknare i denna saga. Den högt liggande fonden, lövverket och liljorna placerar bilden i art nouveau-stilen. Att Rosa tycks sväva i bildrummet, utan fotfäste, är ett tidstypiskt drag, som länge skulle följa Elsa Beskow.

"Drottningen skickade lilla Rosa ut på skeppet" är en bild som tycks ha gjort starkt intryck på samtida läsare, eftersom förlaget använde den vid reklamen för SAGA. Rubriken är ej tagen direkt ur texten, och bilden beskriver inte heller något bestämt moment i denna, utan tolkar ett tillstånd och en stämning av ensamhet och övergivenhet, att sändas hemifrån ut i det okända. Nyckelorden "den tunga penningpåsen" och "skeppet" har Elsa Beskow tagit fasta på, men hon har avstått från att teckna drottningen, som enligt texten stod på stranden "medan hennes onda hjärta hoppade i henne af glädje". Detta är karakteristiskt för konstnärens sätt att välja respektive avstå från bildelement. - Bilden tillhör gruppen med saftiga svartvitkontraster i denna saga, och valet av teknik är helt logiskt. Svärtan används för att beskriva och förstärka textens dystra stämning, den svarta natten, de svarta skeppen. De massiva, konturerade "fingeravtrycksmolnen" (se kap I, s 35), de varandra korsande och upphävande diagonalerna i kompositionen, det blonda hårsvallet och mantelns fladdrande, liksom månskärnan som (märkligt nog!) upplyser hela scenen - vart och ett av dessa bildelement har sin funktion i beskrivningen. Dessutom inbjuds barnet-läsaren att identifiera sig med den stackars Rosa, att rysa åt den sorgliga situationen. Bilden tolkar en stämning snarare än en handling, och därför fungerar den även fristående från texten.

Några scener av familjelycka följer, sedan sagan vänt till det goda för en tid. Vi får se en svarthårig ung kung, den blonda Rosa med ett spädbarn i famnen - men snart går det galet igen, i folksagans karakteristiska rytm. I originalupplagan följer nu ett uppslag där text och bild tillsammans beskriver Rosas räddning från skeppsbrottet, tecknad som en variant på Ofeliomotivet inom rund ram, med stark känsla men klen anatomi, och Rosa sittande under linden, en scen av längtan och ensamhet, uppbyggd med få och enkla me-

del. - I senare upplagor har "Ofelia"-motivet flyttats till sagans slut, där det saknar anknytning till texten - ett icke ovanligt exempel på okäns-
lig redigering.

En annan bild (också inom rund ram) med nära anknytning till sekelskiftets fin-de-siècle-stämning är "en vacker gås", dvs Rosa som förtrollats till en gyllene gås. Vattenblänket, månskenet, gåskroppens vita kurva, placerar bilden bland 1890-talets många variationer på det svan-motiv som särskilt Beardsley och Eckmann introducerat. - Men bilden har inte bara en dekorativ utan också en berättande funktion. Texten lyder: "om nätterna, när månen sken --- fick han se en vacker gås --- med gyllene fjädrar, som låg och gungade på böljorna". Det ögonblick då fiskaren kastar sin snara över gåsen: "som vart mycket ängslig och slog med vingarne och skriade sorgligt --- i det samma skiftade hon hamn --- så att hon än vart till ormar, än till drakar och än till andra grymma och farliga djur" återges i en grafiskt effektfull, men skrämmande och gåtfull bild. Gåsen tycks befinna sig mitt i förvandlingsstadiet till drake eller orm, och den har antagit enorma proportioner i förhållande till människofigurerna. Bilden är osignerad, vilket liksom den komplicerade uppbyggnaden med många svårtolkade detaljer tyder på att den tecknats av Natanael Beskow och inte av Elsa.

Även följande bild, av vakten vid slottet,³² är enligt dessa kriterier tecknad av Natanael Beskow: den är osignerad, detaljarbetet är utförligare och beskärningstekniken nyckfullare än hos Elsa Beskow.

Originalupplagans slutbild visar besöket hos Rosas gamla far, "en var det som inte blef glad, och det var gamla drottningen". I Elsa Beskows "porträtt" har drottningen en viss likhet med Victoria i England, liksom i inledningsvinjetten. Med sin humor och konkretion dämpar bilden textens hot om dödsstraff för drottningen, vilket visserligen förvandlas till livstids fängelse tillsammans med Långa Leda, "och där skulle de sitta i hela sin tid och tänka på sina elakheter".

Elsa Beskows bildsvit till sagan om Lilla Rosa är ojämn, delvis beroende på Natanaels insatser, delvis på hennes egen bristande rutin. Men många av bilderna är starkt känsloladdade och inbjuder därför till identifikation med hjältinnan. - Stilen växlar mellan en luftig, blond variant av engelsk-art nouveau och inslag av tysk Jugend med dess starka svärta. Svärtan spelas ut i de mollstämda partierna i sagan, medan den ljusa, lineära tekniken utnyttjas i mer harmoniska, glada sammanhang, och i de enstaka humoristiska inslagen.

Den inledande vinjetten till denna saga (hos Hylltén-Cavallius kallad "Wallaremannen", se Klingberg SS s 96) kan sägas tolka den bittra sociala verklighet som målas upp i sagans början. Pojken är fattig, styvmor är snål med maten och han gråter av hunger. Många av 1899 års folkskolebarn lär ha känt igen sig. - Bilden är begriplig också utan textstöd. Kompositionen repeterar bilderna i Barnen på Solbacken och andra av Elsa Beskows egna bilder från året innan. Och pojken har en "tvilling" längre fram i volymen, nämligen i sagan om Prins Hatt (s 260).

"Tidigt på morgonen --- väcktes pojken af det vanliga ropet: opp med dej, din latmask" är den textrad som bilden från ladan, pojkens sovplats, närmast relaterar sig till. De formella egenskaperna hos denna bild är intressantare än dess innehåll och uttryck, som snarare är rofylldt än jagat på grund av formatet och pojkens pose. Timrets struktur, molnens konturering, klädernas randning (som modellerar fram skuggeffekten), den fasta uppbyggnaden i enkla plan, allt tidsbestämmer bilden till ca 1900.

"Vid midnattstid --- steg pojken upp --- vände sig sedan rätt åt norr och började sin färd." Elsa Beskows återgivning av detta moment är mycket konkret, men trots detta mer stämningmålande än handlingsbeskrivande. Pojken står med ryggen mot läsaren och frånvänt ansikte, en pose som ofta återkommer i dessa relativt tidiga Beskow-teckningar.

B13

Därmed leder han läsarens blick mot den mörka skogen och natthimlen. Bilden är laddad med stilgrepp typiska för nationalromantiken: teckningen av gräset med små, täta streck, timmerväggens struktur, den randade natthimlen, den högt inlagda skogssilhuetten. Och slutligen maskrosen i förgrunden som en hälsning från jugend. - Formatet har också en roll i känsloutspelet, liksom den starka svärtan, som både är ett stilgrepp och ett stämningsskapande medel.

Av sagans sexton bilder är inte mindre än sju osignerade, och bör alltså ha tecknats av Natanael Beskow, vilket också bekräftas av det oroliga detaljarbetet. Närmast kommer han hustruns bildkonception i bilderna av den glade kocken och av prinsessan fången i tornet, där detaljarbetet är ekonomiskt och kompositionen lugn, byggd på vertikaler och horisontaler.

"Han fick se en liten vacker flicka" är en helsidesbild som beskriver hur vallpojken ser upp mot slottsfönstren och får syn på prinsessan. Elsa Beskow har alltså valt motivet för att presentera slottet och prinsessan för läsaren. Men för att förmedla textens stämning behöver bilden det fortsatta växelspelet med texten: "Blef han helt varm under tröjan." Bilden dämpar alltså texten, förstärker den inte. Den är fast och redigt uppbyggd, på ett

B14

för den unga Elsa Beskow redan mycket karakteristiskt sätt. Slottet fyller hela bildytan, djupdimension saknas. I Jultomten 1897 (Lille Pers vandring) finns ett liknande standard-slott av Elsa Beskows hand. Längre fram i den här sagan tecknar Natanael jättens slott på ett helt annat vis, en komplicerad bild utan centrum och arkitektonisk balans (s 55).

B15

Eftersom sagoslott tillhör de vanligaste ingredienserna i bilder till sagor kring 1900, må det vara tillåtet att ställa Elsa Beskows slott mot Jenny Nyströms (Tomtefars sagor 1900) å ena sidan och Gerda Tiréns (Tomtefars sagor 1899) å andra. Nyström betonar ännu mer än Natanael Beskow djupet, genom att placera slottet diagonalt i bildytan. Dessutom flyttar hon prinsen ett steg inåt i bilden, medan Elsa Beskow ger oss vallpojken i halvfigur-närbild. - Tirén lägger samma (!) slott inom ett smalt höjdförhållande, renodlar arkitekturens tyngd, fläter gräset till en jämn matta, och avstår från buskar i förgrunden.

B16

B17

Nu går allting bättre för sagans vallpojke, och ett par idylliska scener med prinsessan och lammen följer. Motivvalet är stämningsskapande men också beskrivande. (Dock nämner inte texten att prinsessan bär lammet på armen.) Denna lilla bild utan ram är infälld i satsytan som ett litet smycke. - Mera i närbild möter läsaren prinsessan på helsidan (s 47) med rubriken "Han tog lammet på sin arm". Elsa Beskow beskriver här adekvat hur pojkens känslor tar sig uttryck: "han kunde varken tala eller svara --- Han tog i stället lammet på sin arm". Barnet-läsaren kan här identifiera sig både med beskyddarkänslan mot det lilla lammet och den vaknande förälskelsen. Roll-innehavarna koncentrerar sig på lammet i stället för att se varandra i ögonen. - Formellt tillhör bilden den ljusa variant i Vallpojken och älvekungen, som huvudsakligen tecknats med heldragna linjer, konturer kring vita ytor. Gräset och maskrosorna är den ständigt återkommande bekräftelsen på tidsstilen. Denna bild kan sägas förstärka texten, men den är också möjlig att avläsa utan stöd.

B18

Nu följer tre osignerade teckningar som torde vara av Natanael Beskows hand: först en "reportagebild" av härolderna, odisciplinerat uppbyggd och mycket detaljrik, så älvekungen, och sist det nyss nämnda slottet. Älvekungen (som är vinjettartat placerad i satsytan, utan ram) är en förstorad och individualiserad omtagning av den lille gubben på Elsa Beskows bild i sagans början (s 47).

Prinsessan rövas bort, vallaren ger sig ut att söka henne och finner henne i jättens slott. Men Elsa Beskows framställning av jätten dämpar snarare än förstärker textens "tung och klumpig och grym att se uppå". Att skrämmas var prästen Natanael Beskow bättre på.³³

"Nu skall du i alla fall kämpa med mig" är en torrt och opersonligt tecknad envigsscen, dessutom ganska löst knuten till texten, vilket förklaras av att Elsa Beskow hämtat "vallpojken i sin gyllene rustning" direkt från Lacroix' planschverk. Inte heller som slutbild till en saga är bilden riktigt adekvat, eftersom den visar episoden före det lyckliga slutet. Texten däremot avslutas med den klassiska sagoformeln: "Han och hans drottning lefde sedan lyckliga och förnöjda i många många år." - Bilden ifråga saknas i senare upplagor, vilket alltså inte är någon förlust vare sig konstnärligt eller innehållsligt. Om bilden togs bort därför att den ansågs skrämma barnläsarna förtäljer inte historien. Elsa Beskow tecknar dock (givetvis!) ögonblicket innan vallpojken halshugger jätten: "och gjorde ett så väldigt hugg, att jättens hufvud dansade af ---". Jätten vänder sidan till, vallpojken står beredd, men har inte lyft svärdet ännu. Bilden är alltså, som så ofta i de tidiga SAGA-volymerna, av dämpande effekt i förhållande till texten. Sammanfattningsvis kan sägas att Elsa Beskow lyckats bäst att återge de textställen där naturen, respektive de spirande känslorna mellan de unga beskrivs. De dramatiska partierna antingen undviker hon eller överlåter dem åt Natanael. - Att illustreringen av sagan är så påfallande ojämn beror som här påvisats på Natanaels insatser.

PRINSESSAN PÅ GLASBERGET Illustratör Edvard Forsström

Forsströms vinjett till denna kända folksaga är en i nyrokoko-ram inflätad presentation av de tre huvudpersonerna, prinsessan på sitt glasberg, flankerad av "vildmannen" och prinsen, klädd som oxvaktare. Liksom Jenny Nyströms inledningsbild i Det svarta skrinet är bilden begriplig först när man läst större delen av sagan. - Nästa bild presenterar vildmannen i närbild: "en dvärg eller vildman --- liten och ful som ett troll". Vildmannens oproportionerligt stora huvud understryker det groteska i hans fysionomi, men är också ett stilgrepp från den politiska karikatyrens sfär, ett grepp som Forsström genomgående arbetar med i sina tidningsteckningar. Att "vildmannen" är liten framgår inte alls, eftersom jämförelseobjekt saknas. Bilden är naturalistiskt strecktecknad i Forsströms sedan länge etablerade manér. En jämförelse med Elsa Beskows lineärt tecknade jätte i Vallpojken... (s 71) visar tydligare än varje beskrivning hur Forsström är traditionsbevararen och Beskow förnyaren.

Handlingen går vidare; vildmannen infångas och förs till kungsgården, där man firar den lyckade jakten. "Härmed tömde kungen dryckeshornet - de kunde mycket väl förstå att det var mjödet som stigit honom åt hufvudet" är en scen som Forsström återger med humor och effektivitet. (Hovmannen till

vänster ser dock ännu mer berusad ut än kungen själv, kanske en medveten dämpning från tecknarens sida av textens vanvördighet mot kungen.) Kompositionen är grund, och festdeltagarna sitter bänkade med ansiktet mot läsaren, som regeln är vid medeltida gästabuds-avbildningar.

"Detta var en lustig lek" är en helsida som avbildar det ögonblick då den lilla prinsens guldäpple far genom luften och "vildmannen" sträcker ut handen efter den inifrån sitt fängelse. Bildrubriken är hämtad direkt från textens "detta, tyckte prinsen, var en lustig lek", och Forsström har valt att teckna ett moment strax innan en vändpunkt i handlingen. Kompositionen är koncentrerad kring guldäpplet och de utsträckta händerna, och djupdimensionen markeras kraftigt av timmerväggen och av den lille vaktmannen långt bort i fonden. Men om läsaren försöker tolka bilden fristående från texten, förblir "vildmannens" utstickande hand en gåta. - Forsström gör nu ett långt uppehåll tills vildmannen lyckats rymma och prinsen blivit förvisad, och tecknar sedan på en helsida hur prinsen byter kläder med den plöjande pojken. Oxarna, som Forsström tidstypiskt nog placerat framför plogen, är väl modellerade. Detta är en av nyckelbilderna i Forsströms tolkning av sagan, eftersom kontrasterna mellan de två pojkarna, och deras identitetsbyte via klädbytet, tydliggörs så effektivt och med sådan komisk effekt. Kontrasteringen av fysionomier och hållning hör till Forsströms rutin som satirisk tecknare. - Bilden är också så tydlig att den kan begripas även utan att relateras till texten.

B20

Detsamma gäller mötet mellan vildmannen och prinsen i skogen: "prinsen lutade huvudet mot handen och föll i djupa tankar". Bilden talar för sig själv, och den visar ögonblicket före själva mötet. Med sin tvådelning, det delvis öppna bildfältet och den detaljerade, finstreckande, modellerande tekniken placerar teckningen sig inom ramen för 1870- och 80-talets konventionella illustrationsstil. Kanske beror det ålderdomliga intrycket helt enkelt på att teckningen är "återanvänd", dvs hämtad ur konstnärens egen äldre produktion.

"--- en främmande ryttare plötseligen kom fram ur skogsbrynet och for rakt emot berget". Prinsen har nu med vildmannens hjälp fått både rustning och häst. Granskogen tornar mycket riktigt upp sig bakom ryttaren, som rider rakt emot läsaren, och hästens fladdrande schabrak och hovslag ger fart åt bilden. Det finns en återhållen kraft och spänning i den stramt uppbyggda, frontala kompositionen, som stilmässigt är ovanligt "samtida" för att vara av Forsströms hand: ytdimensionen är starkt framhävd.

B21

Två helsidor och en halvsida ackompanjerar nu textens accelererande spänning: "En snövit häst", dvs prinsens försök nummer två att forcera glas-

berget, "Han hälsade henne artigt", där han vänder om på toppen, och den slutliga triumfen (utan bildrubrik). Figurerna är iklädda den vid denna tid vedertagna "medeltidskostymen" - men prinsessan har släkttycke med den kring 1900 ömsom hyllade, ömsom satiriserade "Moder Svea". Återigen lyser tidnings-tecknaren igenom hos barnboksillustratören. Forsström tecknade själv ett flertal Moder Svea i skämttidningarna och andra sammanhang (t ex omslaget till Nordensvan, Mälardrottningen, 1896). - Utan textens stöd kan bilderna knappast begripas, speciellt som Forsström inte tekniskt lyckats lösa problemet med glasbergets struktur. Han har heller inte skildrat det kraftfulla forcerandet uppför det hala berget, som exempelvis H J Ford gjort det i illustrationen till samma saga hos A Lang (The Blue Fairy Book).

Slutbilderna, "härolderna blåsa i sina horn och basuner", och "Där stod nu en vacker ung prins", har karaktären av reportage. Härolderna är en väl organiserad bild med många figurer i flera skikt, och en förgrundsfigur som intressecentrum i främsta planet. - "Därmed kastade han af sig sin kappa" är den text som Forsström återger i "Oxvaktaren förvandlad ---". Vi återser här, för första gången sen gästabudet i sagans begynnelse, den gamla kungen (drottningen finns överhuvudtaget aldrig avbildad) i ett uttrycksfullt och individualiserat porträtt.

Edvard Forsström illustrerar, liksom Jenny Nyström, med konkretion och realism. Han kostymerar sagans personer i sin samtids idealiserade konvention för "medeltid", men miljöerna är mindre detaljerade. Forsström tecknar hellre människor, här med en viss grad av individualisering som möjliggör för barnläsarna att identifiera sig, särskilt i sagans identitetsbyten. Han anpassar inte sin berättarteknik eller sina stilmedel efter situationen, en sagobok för barn. Däremot följer han snällt illustratörens gyllene regel: texttroheten.

POJKEN, SOM ÅT I KAPP MED JÄTTEN Illustratör Vicke Andrén

Andréns inledningsvinjett presenterar i en snabb skiss pojken och hans getter, "som ställde till ett fasligt väsen ---", Jätten blir störd av detta buller och hotar pojken att "krysta dig i smulor så små, som jag nu kramar den här stenen". Till denna text och till rubriken "Packa dig strax bort, ditt usla kryp", tecknar Andrén en kraftfull men relativt svårtolkad bild med svärta, ljus, rörelse och storlekskontraster. - Även nästa bild bygger berättartekniskt på storlekskontrasten. Jätten vänder ryggen till, och pojken "tog yxan och svingade med armen". Pojken, yxan, armrörelsen blandas samman med jättens ben; men jättens spejande pose, med handen skuggande för ögonen (vilket ej nämns i texten) är mycket uttrycksfull. Utan stöd av tex-

ten förblir dock även denna scen svårtolkad.

I den korta sagans sista två bilder flödar plötsligt mycket mera tusch ur Andréns penna han renodlar svartvitkontrasten och förstärker spänningen och dramatiken: "Pojken lät sju skedar slinka ned i skinnväskan. När nu jätten hade ätit sju fat gröt, var han så mätt att han stånkade hårt och rakt inte förmådde mera." Här ger Andréns läsaren en närbild av jättens gapande käft, som exakt tolkar texten. De groteska fysiologierna, det kolossala grötfatet, det grovt tillyxade bordet, kontrasteras mot den fysiskt underlägsne lille människopojken i en scen av drastisk humor helt i klass med Fridtjuv Bergs livfulla text.

B24

Vicke Andréns förstärker alltså effekterna vid slutet av sagan. Han understryker både det spännande och groteska och humorn i denna David-och-Goliat-moralitet. De två sista bilderna avviker påfallande mycket från stilen i konstnärens egna samtida salongsreportage i böcker och tidskrifter. ("Nöd-vändigheten att existera har tvingat honom att teckna sådant som betalas, alltså i fin de siècle-smak", skriver Fridtjuv Berg i den nämnda korrespondensen, 1892). De är också mycket friskare och spontanare tecknade än Andréns egna planscher till Schücks Medeltidssagor i 1893-94 års upplaga. Det verkar ganska klart att Fridtjuv Bergs mustiga återgivning av den drastiska sagan har inspirerat Andréns till denna frigörelse av stilen, samtidigt som anpassningen till de typografiska förutsättningarna, "svartteckningen", och det lilla formatet verkat i samma riktning.

DET SVARTA SKRINET OCH DET RÖDA Illustratör Jenny Nyström

Sagan behandlar styvmorsmotivet, den snälla styvdottern och den elaka egna dottern. Den snälla flickan blir i nödsituationer hjälpt av dem hon själv har hjälpt, medan den stygga får stå ohjälpt i samma situationer. Det är alltså en upprepningssaga med två alternativa slut, en sagotyp som kräver mycket både av text och bild för att inte barnläsaren skall tröttna. Och det är en äkta folksaga, eftersom hårt och tålmodigt arbete till slut belönas. Det lyckliga slutet kommer inte oförtjänt.

Jenny Nyström inleder med en vinjett, porträtterande den snälla dottern med skrinet under armen. Men skrinet uppträder inte i handlingen förrän nästan 25 sidor senare, och bilden, som i och för sig inte förklarar vad det är för ett skrin, relateras alltså till sagans titel. Flickans goda karaktär markeras med prydlig fläta och dito klädsel. Kompositionen betonar horisontaler och vertikaler, bildramen bryts av flickans huvud, vilket är typiskt för Jenny Nyströms äldre stilgrepp, och djupdimensionen markeras av vägen. Trädsilhuetterna däremot är ett jugendstil-inslag, liksom molninformationerna.

Helsidesbilden "Hon klef upp på en hög sten" återger troget textens beskrivning av hur flickan ställer sig på en sten och försiktigt kliver över gårdsgården, precis som den bett henne göra. Just det moment då flickan kliver upp beskrivs: hon står mitt i bilden och vänder sig något mot läsaren, eller kanske mot den pratande gårdsgården? Koncentrationen motverkas av kompositionens många motstridiga element: diagonaler, mjuka volymer, rytmiskt böljande eller plötsligt avbrutna linjer. Kontureringen av stenblocket, träd-silhuetterna, trädstammarnas "organiska" rörelser, placerar bilden nära tysk jugend, men helhetsintrycket är eklektiskt.

Också scenen där flickan tar brödet ur ugnen tolkar själva handlingsmomentet, liksom äppelplockningen, där teckningen av gräs och lövverk ovanligt nog (enligt min mening) hos Jenny Nyström associerar till engelsk art nouveau. - Dessa genrebilder talar för sig själva, utan textens stöd. Ett ännu tydligare exempel på Jenny Nyströms detaljplock ur jugend- och art nouveau-arsenalen är "Hon ställde sig på knä i gräset", för övrigt återigen en bildrubrik som hämtats direkt ur texten, till skillnad från senare upplagors sammanfattande rubrik "Gumman vid grinden". Jenny Nyström beskriver troget hur flickan kammar gummans gråa hår, gumman sitter vid en grindstolpe, att det är kväll markeras av den nedgående solen. - Solens linjalaraka strålar, den högt lagda horisonten och gräsets flätning är detaljer som är karakteristiska för 1890-talet. Men syntesen uteblir, och med sin djupilluderande sicksackväv av diagonaler tillhör kompositionen trots allt den naturalistiska 1880-talstraditionen.

Nu följer en rad genrebilder av den snälla flickan vid mjölkning, tvätt, vävning m m, som visar såväl flickans som tecknarens goda handlag med djur och ting. Särskilt vävstolen är instruktivt tecknad, och identifikationsmöjligheterna är väl tillgodosedda, eftersom alla dessa sysslor ingick i barnläsarnas miljö 1899.

Andra hälften av sagan, om den stygga flickan, upprepar handlingen i första hälften. Den stygga flickans attribut är uppnäsa, slarvig klädsel, kort och trasslig fläta. Jenny Nyström varierar motiven något, hon tecknar återigen gårdsgården (som den stygga flickan nu bryter sönder), men inte bakugnen, och tar upp motivet med kon som vill bli mjölkad, men inte äppelplockningen. Dessa bilder är lösare komponerade, med färre detaljer än motsvarigheterna i första hälften av sagan.

Två dramatiska helsidesbilder är "Hon kasade bort dem"³⁴ och "Hon tog sållet och slog det i en sten". På den första försvinner katterna, som stygga flickan inte gillar, ut ur den öppnade ramen, på den andra står hon och är arg på sin matmor och låter det gå ut över sållet. I den senare bilden, som

är fast uppbyggd av två diagonaler, motverkade av trädens vertikaler, dyker jugends stilkaraktistika upp igen: lövträdens "flytande" svarta silhuetter, vattenblänket.

Slutbilden, till texten "ut ur skrinet välte det en hop ormar och paddor och hoppetossor och en röd eldslåga flög upp i takåsen", är en livfull, effektiv och bokstavlig bildtolkning av denna förskräckliga syn.³⁵ Bilden förstärker textens effekt. - Samtida engelska sagoillustrationer, t ex i Langs sagosamlingar, avbildar ofta liknande skräcksyner. Men för SAGA-förlaget, eller kanske för folkskollärarna runtom i landet, som nogsamt registrerade barnens och sina egna reaktioner och rapporterade dem till förlaget, blev bilden tydligen för stark. I varje fall saknas bilden av ormarna från och med följande upplaga.

Jenny Nyströms illustrationer till "Det svarta skrinet och det röda" är följsamma och "riktiga", som barnläsarna ansågs kräva, dvs de är tydliga, men de ger inte mycket näring åt fantasin. Sagan handlar mycket om realiteter i de dåtida barnens allmogemiljö, om kossor, gårdsgårdar, brunn och tvätt. Men den dimension av saga, fantasi och poesi, som också rymts i Fridtjuv Bergs bearbetning, är Jenny Nyström mindre lyhörd för.

Formellt är bilderna en eklektisk blandning av äldre och samtida stilideal. - Runda, delvis öppna bildramar växlar med bilder helt utan ram, eller med en lineär ram som dock inte alltid behålls obruten (som när katterna far tvärs igenom ramen, s 175). - Linjer och svartvitkontraster används inte för att stabilisera kompositionerna, och bidrar därför till det disharmoniska intrycket, och gör bilderna svårtolkade. Men barnläsarnas identifikationsmöjligheter med de agerande är väl tillgodosedd, liksom texttroheten.

JÄTTESTUGAN MED KORFTAKET Illustratör Karl Aspelin

Detta är en helt kort, drastisk saga, en variant på Hans- och Greta-motivet. Aspelin tolkar Fridtjuv Bergs mustiga text (som förstärker och utökar Hyltén-Cavallius' framställning, se Klingberg, SS, s 100) i en snabb sekvens av starkt dramatisk effekt: "Pojken plockade några knippor korf och kastade ned dem, så att de föllo i flickans förkläde ---" och "I ett huj hade han fått tag i grisselskaftet och skjutsat in häxan i den glödgheta ugnen, och innan hon hann blinka med ögonen, hade han slagit igen ugnsluckan efter henne". Det är bilder som går rakt på sak och visar de inblandade personerna i relativ närbild, så att barnläsaren erbjuds identifiera sig med den lille fattige pojken, som lurar "jättens häxa till käring". Den omgivande miljön däremot markeras knappast alls. - Detta berättartekniska grepp, som gör bilderna ovanligt friska och tidlösa, både i SAGA, och i Aspelins egen

produktion, utvecklar Aspelin vidare nästa år i bilderna till Onkel Toms stuga (se kap V).

Vi ser alltså hur redaktionens krav på illustratörerna, att lämna tusch-original med ordentliga svartvitkontraster, har friggjort både Andrén och Aspelin från den idealiserade realismens stilschabloner och valörer.

PRINS HATT UNDER JORDEN Illustratör Elsa Beskow

Sagan om Prins Hatt är bokens längsta, med sina nästan hundra sidor, och den har också flest illustrationer: 32 i originalupplagan (30 i senare upplagor). I recensionen i tidskriften Dagny ansågs den alltför omständlig, och kanske var uppdelningen, i sex avsnitt med sammanfattande rubriker, i de senare upplagorna ett svar på denna kritik:

det kunde ha varit skäl att göra några förkortningar och variationer vid de parallellställena, som i dessa folksagor alltjämt förekomma. Hvar och en, som berättat för barn, vet att de bli något otåligen, ifall man låter en person tre gånger tätt efter hvarannat hålla precis samma långa tal till olika personer - såsom t.ex. i Prins Hatt under jorden med dess många löpande episoder.

Första avsnittet (senare kallat "De tre sjungande löven") inleder Elsa Beskow med en bild av kungen till häst vid avfärden till marknaden, och hon fortsätter med en scen från marknadsvimlet, "men några sjungande löf hade de inte för tillfället på lager" - en för Beskow ovanligt folkrik bild, med vaga associationer till medeltida framställningar, sådana hon hade dem till hands i sitt planschverk av Paul Lacroix (se s 44, not 28).

"Sömmande silke på knä" beskriver hur kungadöttrarna sitter hemma och syr hela dagen medan kungen är på marknad, en hemtrevnadsbild med ljus och glad stämning. Den snälla, blonda prinsessan sitter lite för sig själv och deltar inte i systrarnas pladder. ("Så skulle flickor vara!") - Motivet med de tre syende flickorna repeterar Elsa Beskow i sin saga Tripp trapp trull (Fågel Blå 1901). Men det finns också en nära släktskap mellan denna bild och Anning Bells parallella framställning i The Beauty and the Beast, en saga som i sin tur hör samman med Prins Hatt... Den rena teckningen och kompositionens stramhet är gemensamma komponenter, ekonomin med detaljer likaså.

"Lade prinsessan än en gång armarna kring hans hals och kysste honom" är en känsloladdad, men ändå återhållsam, avskedsbild som är jämförbar med textens uttryck. Det innerliga förhållandet mellan prinsessan och hennes far är tydliggjort, och stämningen av avsked förstärks av nattmörkret, den svarta hästen och den mörka granskogssilhuetten. Också den runda bildformen (som för övrigt oftare används i Beskows bilder till Medeltidssagor) för-

B28
a
b
c

B29

stärker känslolänet. - "Satte hon sig ned vid den gröna busken och grät bitterligen" är lika välbalanserad, och trots den livliga teckningen av gräset stramt komponerad.

Så småningom introduceras prinsessan i Prins Hatts underjordiska palats. Elsa Beskows förankring av sagan i medeltidsmiljö markeras här ovanligt starkt. Interiören i Prins Hatts sal, "prydd med guld och sidentyger och smyckad och utsirad på alla vis", har hon (med undantag för vissa omflyttningar) direkt ritat av från en plansch i Lacroix, föreställande en praktsal från 1300-talet.

Nu följer en lugn period i sagan, familjelyckan med de tre barnen, de tre besöken hemma hos fadern, av vilka det sista återges i en praktfull bild av prinsessan och barnen på resa i den gyllene vagnen. "Prinsessan satte sig strax i med sina barn, en gosse hade hon på vardera sidan, och flickan höll hon i famnen." Som alltid går Elsa Beskow i närbild och låter personerna fylla bildrutan. Det enda som här illuderar den fart som texten talar om, är prinsessans fladdrande slöja. För övrigt är det en statisk, nästan heraldisk verkan. Grafiskt är bilden en fullträff, med ett ljust och ett mörkt bildfält lagda i diagonal över ytan, balanserade av de raka trädstammarna, med den intensiva kontrastverkan mellan svärta och vitthet och den starka bundenheten vid ytan.

I slutet av avsnittet "fattade hon Prins Hatt vid handen och vandrade med honom och sina små barn ut i världen", även detta en bild av intensiv känsloladdning och starka grafiska effekter. Löven som singlar ner från träden är ett tillägg av Elsa Beskow utöver textens bokstav, vilket förstärker den stämning av höst och natt som genomgående vilar över naturbilderna i Prins Hatt. Samhörigheten mellan de två älskande markeras av prinsens arm och prinsessans slöja. Prinsessan vänder, som så ofta hos den unga Elsa Beskow, sitt ansikte från läsarna, vilket tillsammans med vecken i huvudschalen, hårknuten, och det lilla barnet som hon bär lutat mot axeln, gör gestalten svår att tolka. (Ett exempel på detta ger en kollega till mig som berättar att bilden skrämde henne oerhört som barn: prinsessan hade ju inget ansikte!). Kompositionen, slutligen, bygger på en renodling av horisontaler och vertikaler, vilket ytterligare understryker stämningen av förtvivlan och hopplöshet.

Tredje avsnittet behandlar avskeden från barnen, ett efter ett. Illustrationerna ger nya uttryck för textens mollstämmning.

Fjärde avsnittet ger för en gångs skull i denna saga tillfälle till en humoristisk poäng, i scenen mellan prinsessan och mor Berta: "Runt kring elden myllrade det av småtroll", som i Beskows version är glada busungar, föga

skrämmande, medan mor Berta själv ser ganska ryslig ut. Kontrasten mellan den ljuva prinsessan och den fula (men snälla) "kärningen" är väl tillvaratagen, och rökslingorna fyller bilden med en dekorativ grafisk effekt, som samtidigt suggererar trolleri och häxkonster. - Rökslingorna repeteras i slutbilden av den stora kitteln, och deras dekorativa effekt placerar bilden i 1890-talet.

En stark stämning av natt och ensamhet uttrycker den likaledes grafiskt verkningsfulla bild där "pysslingen visar vägen": här har Elsa Beskow använt sig av de för tysk jugend karakteristiska "fingeravtrycksmolnen" (jfr kap I s 40), och balanserar med månskära, nattmörker, skogssilhuett och de ljusa gestalterna nederst den trånga höjdkompositionen ytterst verkningsfullt. Också här vänder prinsessan ansiktet från läsaren, men identifikationsmöjligheten finns ändå kvar.

Femte avsnittet beskriver häxans slott (en klart disponerad exteriör av samma karaktär som slottet i Vallpojken, jfr s 51), häxan själv och en rad genrebilder av prinsessan i städbestyr m m hos häxan. Textens "En stor kvinna som kom gående --- stolt och myndig" motsvaras av bilden, som inte heller den är någon vidare skrämmande framställning av häxan.

"Hon fejade i hvar vrå" är en fast uppbyggd interiör, i stora hela plan, och med den karakteristiska dörröppningen ut mot det fria, vilket ger en spänning mellan ute och inne. Den tidstypiska struktureringen av timmervägen, som vi såg användas i de första bilderna i Vallpojken, återkommer här. Det är också tacksamt att jämföra dessa två bilder med Jenny Nyströms återgivning av likartade motiv i Det svarta skrinet. Beskow är lika konkret och instruktiv som Nyström, om än något osäker i anatomin. Men Beskows bilder är koncentrerade kring prinsessan, här finns inga detaljer som splittrar bildens enhet, uppbyggnaden är fast och rummets slutenhet åskådliggjord. Första gästbudet i det upprustade gåsahuset illustreras med ett dignande matbord och deltagarna sedda i halvfigur. - Nu kommer en svacka i bildberättelsen, vilket kan bero på svårigheten att variera de tre omtagningarna i texten.

Efter tredje gästbudet håller den tappra prinsessan på att ge upp befrielseförsöken: "Hon satt hela förmiddagen inne i gåshuset med handen under kind och bara grät." Elsa Beskow tecknar här prinsessan utan miljö, endast inskriven i en svart rundel, som kjolen ovanligt nog bryter sig delvis ur. En bild som fördjupar känslan hos texten och inbjuder till identifikation hos barnläsaren. I sin enkelhet och slutenhet är det också en mycket effektiv grafisk komposition, med många släktingar i samtidens illustrationskonst, men självständigt koncipierad.

En helt annan stämning av frimodighet avspeglar "tog hon fram sin lilla guldstickade sidenpung och höll honom upp och ned". Här ser man ovanligt nog prinsessan i helprofil och helfigur, hennes armrörelse är graciös, fri-syr och kläder detaljerat tecknade. I det sjätte och sista avsnittet, "Befrielsen", ser vi häxan som "satte sig att ösa silfverslantar --- och lika full som sidenpungen var af slantar, lika fullt var hennes hufvud av onda tankar". Häxans ondska markeras med två schabloner för skurkaktighet: stor, krokig näsa och svart hår.

En magnifik bild tecknar Elsa Beskow nu av häxans enorma kittel, blankpole-rad och rund, som styvdottern och prinsessan lurar häxan att ramla i. "Som hon så stod framåtböjd öfver kitteln och tittade ner i bubblorna, lyfte styvdottern hastigt en liten smula på stegen." Ännu står häxan stadigt, men Elsa Beskow tecknar just det moment då styvdottern börjar lyfta stegen. Ögonblicket före katastrofen, alltså. Spänningen är laddad, men bilden är i sig själv inte skrämmande, om man inte läser textens facit. Som så ofta är Bergs text betydligt grymmare, men också rolig: "ett hiskeligt vrål --- sedan kunde ingenting annat höras än eldens sprakande - styvdottern och prin-sen och prinsessan stodo kvar och lyssnade en lång stund. Men när de kunde förstå att häxan inte längre ville dem något, så tyckte de att de ingenting mer hade att uträtta där på stället".

Näst sista bilden, som visar själva återföreningen, tycks vara av Natanaels hand, och är föga konkret eller individualiserad, men slutbilden med de läsande barnen är en äkta Elsa Beskow, i släkt med den sirliga teckningen i Kungens finaste ros (först publicerad i Jultomten 1899).

Sammanfattningsvis kan sägas att Elsa Beskow i Prins Hatt fulländar den svartvitkontrast som försiktigt prövas i Vallpojken. Illustreringen är ojämn även i Prins Hatt, men denna gång är det inte Natanaels fel. De bilder som bäst förmedlar sagans känslolinnehåll och inbjuder läsarna till identifikation, är också de som når den bästa grafiska effekten. Hyllningen till den tålmodiga, allt uppoffrande kärleken (först till fadern, sedan till maken), konfrontationen med den vilda nordiska naturen, onda häxor, snälla "käringar", och en prins som bara framträder som en blek skugga: illustrationerna såväl som sagan koncentrerar intresset på den tappra prinsessan som till slut ordnar allt till det bästa.

Elsa Beskow förstärker textens sorgsna partier, men dämpar de mest skrämmande. - Miljö och kostymering följer gängse medeltidsromantiska ideal. Att förlägga folksagans handling till en tänkt "medeltida" miljö var konvention, och inget nytt för SAGA eller för Elsa Beskow (se Rossholm, s 75 f). Men karakteristiskt för Beskow är koncentrationen kring människorna mer än mil-jön.

Kap. III ROBINSON KRUSE Illustratör Gerda TIRÉN Bearbetare Henrik WRANÉR

VÄGEN TILL STILEN I ROBINSON

Vid tiden för SAGAs start 1899 var Gerda Tirén sedan länge en etablerad konstnär, om än av blygsam status, och flitigt verksam som illustratör. Liksom många andra kvinnliga konstnärer kom hon att specialisera sig på bilder för barn och om barn.

Under hela 1890-talet tecknade Tirén en rad laverade respektive akvarellerade planscher i barnens jultidningar, Jultomten, Julklappen, Snöflingan: genremotiv från en trygg, småborgerlig och lantlig miljö. Barnen, oftast flickor, leker låtsaslekar kring vuxenvärldens sysslor, de klappar hundvalpar och kattungar, rider arbetshästen, tvättar dockkläder, plockar bär. Bilderna är visserligen idylliserande, men fast förankrade i en samtida vardag. Motiv ur sagovärlden sysslar Gerda Tirén däremot mindre ofta med. Och det enda större arbetet för den vuxna läspubliken är illustrationerna till Reuter, *Lifvet på landet* (1896), som hon fyller med sakliga genrebilder av lantliv, husdjur, barn m m.

Till kynnet är Tirén lugn, sval och saklig. Hennes arrangemang är stela, som vore figurerna uppställda för fotografering.³⁶ Det är mycket luft i bilden men föga eller inget djup, och det sparsamma detaljarbetet är tydligt men lågmäلت. Hon tycks inte intresserad av att återge dramatiska moment.

Under 1890-talets gång förändras dock Tiréns bilder så sakta. Resterna av 1880-talets idealiserande realism med dess mjuka valörer och utflytande bildrum försvinner, och i dess ställe kommer en starkare, hel dragen konturlinje och något kraftigare kontraster. Impulser kan ha kommit från flera håll. Den tunna, tydliga och spänstiga konturlinje hon odlar några år efter 1895 kan tyda på intryck av den samtida franske barnbokskonstnären Boutet de Monvel.³⁷ Ottilia Adelborgs livliga linje bör också ha haft sin betydelse, liksom den unga Elsa Beskows renodlat lineära bilder. De samtida engelska illustratörerna, sådana de flitigt presenterades i *The Studio*, kan ha hjälpt fram den för Tirén helt nya starka svartvitkontrasten, som först blommar upp just i Robinson-bilderna.

De första tecknen på en ny, kontrastrik, konturerad stil finns i en (visserligen kolorerad) plansch med stomme av tuschteckning i *Jultomten* 1898, och i tre små bilder efter original i tusch, i *Tomtefars sagor* 1899. Särskilt en av de senare hör med sina i små streck upplösta valörer och sin distinkta

linje direkt samman med en grupp Robinsonbilder i bokens början, och bör också ha tecknats ungefär samtidigt med dessa, under sommaren och hösten 1898.

ÄLDRE UTGAVOR

Margareta Winqvist har i Den engelske Robinson Crusoes sällsamma öden och äventyr genom svenska språket (1973) kartlagt samtliga utgåvor, bearbetningar och i viss mån även illustrationer, som Defoes original presenterats i i vårt land. Hon konstaterar (s 70) om Henrik Wranérs bearbetning för SAGA bl a:

Språket i Sagas Robinson Kruse är enkelt och klart utan att vara alltför naivt. Det är förvånansvärt tidlöst, vilket bokens långa popularitet visat. Wranér har lyckats träffa en ton av värme utan sentimentalitet. Boken är försedd med intressanta fakta men verkar inte skolbok och har en fläkt av sann äventyrsskildring. Den är skriven i tredje person. Wranér följer vad handlingen beträffar Campe. Således anges det i de tidigare upplagorna att Robinson var född i Hamburg. --- I enlighet med Campe är Robinson lat och okunnig och Wranér tillägger att han sällan sågs "syssla med sina skolsaker". (aa s 70.)

Tysken J H Campes bearbetning för barn, från 1779-80, låg bakom de flesta svenska utgåvorna för barn under hela 1800-talet, men fick fr o m 1864 efterföljare i G A Gräbner, som ytterligare skärpte den pedagogiska, uppfostrande tendensen hos Campe. Den för handlingen viktigaste förskjutningen i dessa bearbetningar, i förhållande till Defoe, är att Robinson strandar på sin ö utan några som helst förråd och måste börja sitt nya liv med bokstavligen tomma händer.

Också den version av Robinson som utgavs som första numret 1896 i Børnenes Bogsamling (SAGAs förebild) har haft sin betydelse för Wranérs text, vilket utretts av Göte Klingberg (SS s 56 ff). Även stavningen, Kruse i stället för det långt vanligare ursprungliga Crusoe, tycks för övrigt ha hämtats från den danska förlagan.

Vilken av de många Robinson-upplagorna som Gerda Tirén kan ha upplevt som barn kan vi bara gissa. Någon av Campe- eller Gräbner-upplagorna med Ludwig Richters bilder ligger nära till hands, eftersom de utkom i svensk översättning ett flertal gånger under 1850- och 60-talen, och Tirén var född 1858. Den s k Askerbergsupplagan från 1871 är också tänkbar, men den bygger på Defoes original, och illustrationerna är (som också Winqvist konstaterar, aa s 53) en besynnerlig blandning av illa xylograferade återgivningar efter dels Grandvilles, dels flera engelska konstnärers bilder. - Det är inte heller otroligt att det funnits någon utländsk upplaga i konstnärinnans barn-domshem: hon var dotter till den kände tidningsmannen, författaren m m Carl

Henrik Rydberg.

Av de med SAGA-utgåvan mera samtida illustrerade volymerna var den mest påkostade en på Hedbergs förlag 1891 utgiven översättning direkt från Defoes kompletta text, dvs även de senare resorna. Denna volym är illustrerad av Walter Paget, vars bilder fick en lika lång livslängd som Tiréns.³⁸ Paget har, som vi skall se, haft viss betydelse för Tiréns Robinson-bilder, liksom Ludwig Richter.

Margareta Winqvist har bl a följande att säga om Tiréns Robinson-illustrationer:

Hennes val av episoder att illustrera följer gängse mönster och varken hennes stil eller sättet att skildra situationerna är speciellt originella, men hon träffar tonen i boken och ger en lagom detaljerad bild som tilltalar många barns fantasi. Liksom hos Poul Steffensen, som illustrerat den danska upplagan, går hela den småmysiga stilen tillbaka på Ludwig Richter. Något direkt beroende av Steffensen kan man däremot inte finna hos Gerda Tirén. --- Många av Tiréns bilder har etsat sig fast hos de generationer av barn som läst upplagan --- (aa s 72).

Poul Steffensens illustrationer i Børnenes Bogsamling har onekligen mycket liten betydelse för Tiréns motivval, och ingen alls för hennes stil. - De tre tecknare, som enligt min mening betytt mest för Gerda Tiréns koncipiering av "sin" Robinson, är Paget, Richter och Gehrts.

Motivlånen från Paget är som vi skall se i fortsättningen helt uppenbara, men sådant hörde till ordningen ännu 1899. - Konstnären Acke Jansson har i en artikel (Paletten 1975:2) beskrivit sin oerhörda besvikelse när han som barn råkade upptäcka Tiréns lån från Paget - ett utmärkt exempel på illustrationernas stora betydelse för barnläsarna. Han har dock inte uppmärksammat att de två tecknarna inte illustrerat samma bok, eftersom Tirén tecknat till Wranér-Campe och Paget till Defoe, med allt vad detta innebär av förskjutningar i händelseförloppet...³⁹ Dessutom torde Janssons förakt mot Gerda Tiréns i sin tid hemmahörande stil, som han benämner "tuschspaghetti", vara en efterkonstruktion.

Den illustrerade Robinson-upplaga som tydligen fått stå till tjänst med mesta draghjälpn åt Gerda Tirén är emellertid den etthundraartonde tyska Campe-upplagan från 1896, med bilder dels av Ludwig Richter, dels av Johannes Gehrts.⁴⁰ Richters bilder är från 1848 och Gehrts är nytecknade 1896! Ett exempel på hur förlagen kunde sammanföra skilda stilideal och motivtolkningar i samma bok, utan hänsyn till barnläsarnas behov av kontinuitet. - Denna utgåva blev inte översatt till svenska. Men det enda biblioteksexemplar jag lyckats spåra i Sverige finns på Svenska barnboksinstitutet, och har enligt en anteckning i pärmen en gång tillhört Svensk Läraretidnings Förlag. Det verkar alltså mycket troligt att förlaget ställt boken till

Gerda Tiréns förfogande inför arbetet med Robinson Kruse. (Av brev från andra SAGA-illustratörer framgår också att det var så man gjorde.) Vid bildanalyserna kommer också att framgå att Tirén lånat både av Richter och av Gehrts, vilket gör sambandet ännu troligare.

BOKEN OCH DESS BILDER

Mest personligt utförd av de första, trevande bilderna i Tiréns Robinson är helsidesinteriören från Robinsons föräldrahem (s 5), med den för Tirén typiska klara uppdelningen av ytorna, linjens renhet, avsaknaden av djupdimension, och borgerligt ombonade, välbärgade atmosfär. (Jämför Winqvist, aa s 70.) - Rubriken är ett citat ur texten om föräldrarnas motstånd mot Robinsons önskan att få resa ut i världen. Tirén beskriver situationen genom faderns gest med pipan och Robinson som står och hänger med huvudet. Fadern sitter avslappnad, med en överlägset moraliserande attityd mot sin odåga till son, medan modern är mer avvaktande, men tycks instämma i husbondens röst. Också hunden (!) vaknar till och tycks lyssna uppmärksamt. Hunden är ett tillägg av Tirén, som ofta tecknat husdjur och barn i sina genrebilder. Interiören är kronologiskt mer preciserad i Tiréns bild än i textens mycket vaga "för många många år sen".⁴¹ - Bilden broderar alltså ut en snabbt förbiglidande men viktig episod i texten, samtidigt som den ger barnläsaren en möjlighet att identifiera sig med odågan Robinson.

En första accent av det stora äventyret, av "himmel och vatten" ger den lilla noteringen av Robinson, lutad mot relingen (s 9). Bilden fungerar väl i sammanhanget, trots att den inte stämmer med texten, som nämner både kaptenen och Robinsons kamrat som närvarande. Motivvalet är mycket riktigt inte Tiréns utan Pagets, och Tirén har "låt it kamraten trilla överbord" som Acke Jansson uttrycker det. - Utan stöd av texten uppfattar läsaren bara en figur på en båt, och detta räcker som stämningstolkning.

Ett annat exempel på hur andras motivval påverkat Tiréns bildsvit är skeppsbrottet, med rubriken Låt gå! (s 13). Detta rop från kaptenen är enligt texten det sista Robinson hör, innan han förlorar medvetandet i livbåten. Men bilden beskriver hur en figur just halar sig ner i livbåten, medan de övriga kämpar för att hålla den på rätt köl. Tirén har här lånat Gehrts bild, därav det lösa sammanhanget med texten. Men hon har tecknat om Gehrts valörrika framställning till linje, yta och svärta. Resultatet är en svårtolkad bild, trots det dramatiska uttrycket.

"När han ändtligen åter vaknade till lif, såg han sig om." (s 19) Motivvalet har här redan gjorts av Gehrts. Wranérs text beskriver Robinsons situation: "Hvilken förfärlig syn! Af fartyget, båten och hans olyckskamrater

B36
a
b

märktes intet spår --- Han var således den ende, som Gud hade räddat från döden."

Bilden förmedlar inte denna uppjagade stämning, endast Robinsons gest med handen antyder bestörtning, för övrigt ger bilden ett harmoniskt intryck. Tirén dämpar alltså det "förfärliga", men uttrycker med den öppnade cirkelramen Robinsons ensamhet och havets oändlighet. Cirkelramen är också en anpassning till bokens lilla format - Gehrts bild är en helsidesplansch. Tirén har "översatt" Gehrts mjuka gråskala och kvasifotografiska realism till ett nytt formspråk, som använder konturlinje och, för halvttonerna, små täta streck. Dessutom placerar hon horisontlinjen högt, och tillfogar en dekorativ maskros, två tidstypiska grepp.

"Han satte sig tillrätta och somnade" är en av bokens nyckelbilder, en scen som ingen Robinson-illustratör med självaktning avstått från att teckna. Tirén har här koncipierat sin egen bild av det fridfulla insomnandet, i nära anslutning till texten, vars miljö hon exakt beskriver: "så tjocka grenar, att han kunde sitta bekvämt på dem, och ha stöd för ryggen --- marken beväxt med tätt gräs, så att han ej blev skadad i fallet".

Sättet att återge vegetationen placerar bilden i sin tid, bland annat är gräsets små, täta streck typiska för fullt utvecklad tysk jugend, och den dekorativa teckningen av lianerna tillhör tidens stilistiska allmängods (exempel Pankok i "Jugend", 1898).

"Han fick nu brådt att samla ihop så många han kunde bära." (s 25) Här ser vi Robinson som lätt knäande sträcker sig efter - ja vad? De egendomliga, tätt konturerade föremålen påminner snarare om de ostron som texten omtalar två sidor tidigare, än om de kokosnötter som bilden i själva verket är relaterad till. Själv tillhör jag de tydligen icke så få som växt upp i föreställningen att det är ostronen och icke kokosnötterna som avbildas här! Ett utmärkt exempel på hur barnläsarens feltolkning kan bita sig fast i minnet. - Tydligen är det just den tidstypiska kontureringen som vållat missförståndet (jfr kap 1 s 39). Och kanske hade Gerda Tirén lika lite som barnläsarna sett någon "livslevande" kokosnöt, utan använt någon naturgeografisk plansch som förlaga, med detta resultat.

"Första knogen januari" (s 33) är en helsidesbild som beskriver texten

"Han knöt vänstra handen, pekade på de fyra knogarna och de tre fördjupningarna dem emellan och räknade därvid i ordning upp månadernas namn ---"

Detta är ett uttalat pedagogiskt moment i Campes och Wranérs Robinson, som utförligt och instruktivt lär ut minnesramsan för årets månader och deras respektive längd. Gerda Tirén tycks vara den första som tagit upp episoden i bild. Hennes framställning är starkt koncentrerad, med hjälp av de raka

B37
a
b

B38

trädstammarna, lövverket som omsluter Robinsons huvud, och det nästan magiska i händernas möte, det utsträckta pekfingret. - Robinson står i helfigur, ganska nära läsaren, i bildens absoluta centrum såväl formellt som känslomässigt. Det är en spännande och instruktiv bild, som inbjuder till identifikation hos barnläsaren, men spänningen är av intellektuell art, inte laddad med handling. Stilmässigt står Gerda Tirén här alldeles ovanligt nära engelsk art nouveau: teckningen av lövverket är ett eko av många varianter i The Studio.

Wranérs skildring av hur Robinson börjar sitt nya liv på ön med tomma händer (jfr s 63) ger nu tillfälle till en serie små genrebilder i perfekt samspel med textens instruktiva "arbetsbeskrivningar". Robinson gör en spade av musselskal, han flätar repstege och väver väska, tillverkar en "solskärm" av kokosblad. I dessa småbilder kommer Tiréns rena, tydliga linje (som går bra fram även i miniatyrformat) och hennes vana vid vardags- och familjemotiv till sin rätt. Måhända också hennes kvinnliga livserfarenhet? Men de små hantverksbilderna utgör också konstrikt flätade, dekorativa ytor med tidstypiska bildelement, som tätstreckat gräs, flätat lövverk, trädstammar som än är ranka och höga, än massiva och konturerade (jfr kap I s 38). - "Han högg hufvudet af sköldpaddan" (s 51). Tidigare upplagor porträtterar ibland sköldpaddan, men beskriver inte halshuggningen. Texten är här mer drastisk än bilden, och den vekt tecknade Robinson tycks tveka inför hugget. Liksom vid andra våldsepisoder (t ex kannibalismen s 106) har bilden en beskrivande, dämpande funktion, om vilken förlagsredaktion och tecknare sannolikt varit helt ense. - Formellt är bilden i synnerligen hög grad ett barn av sin tid, med de konturerade "fingeravtrycksmolnen" och den högt lagda horisonten (jfr kap I s 40). Men någon illusion av havsytta uppnås inte av teckniken att strecka hela ytan, ett fenomen som återkommer också i fortsättningen.

Ett exempel på stämningsskapande bilder, som är relativt sällsynta i Tiréns Robinsontolkning, är den runda bilden s 53, som utvidgar och förstärker texten: "Han kände sig mer än vanligt ensam och nedslagen." Robinson sitter hopsjunken med handen för ansiktet. Kontureringen av stenblocket, och det dekorativt tecknade lövverket, daterar bilden till 1890-tal.

Efter den 1899 tämligen djärva nakenbadsbilden (s 55) med Robinson blygt bortvänd⁴² och "fingeravtrycksmoln" på den subtropiska himlen, följer en ny serie genre- och arbetsbilder av mjölkning, korgflätning m m, tagna ur Tiréns egen fatabur. - Flera andra motiv, åskvädret, ristningen i trädet, har däremot valts av hennes föregångare, och det är inte alltid som transformeringen till den "nya stilen" varit till fördel för resultatet:

"Det våldsamma lufttrycket kastade honom till marken - och ett ögonblick trodde han, att blixten träffat honom" (s 46) återges av Tirén med en blyxt på svart himmel, en tätstreckad klippa utan illusion av hårdhet och tyngd, och en svart ingång till grottan, vilket inte heller suggererar klippans struktur. Alltså tecknas ögonblicket efter det mest dramatiska momentet. - "Med ögonen fyllda af tårar inristade han med en flintknif sina föräldrars namn i ett af de unga trädens bark" (s 62) är en noggrant beskriven scen, som också är stilhistoriskt intressant med sin högt inlagda horisont, gräsets dekorativa väv (inklusive en blomma som den "obligatoriska" maskrosen) och lövverket, som direkt repeterar lövverket på det omslag som The Studio bar från och med 1896. - Också det trånga, vertikala formatet är tidstypiskt. Den lilla runda bilden av Robinson med sina lamor (s 67) är ett exempel på omtolkning med gott resultat av ett motiv som en föregångare valt. Komposition och motiv är nämligen hämtade från Ludwig Richter, men återigen är det mönstereffekt, svartvitkontrast, frånvaron av djupdimension, och den helldragna runda ramen (som förstärker slutenheten och närheten) som placerar Tiréns bild i 1890-talet. Däremot har bilden ett ganska löst samband med texten, som talar om att "den trogna laman och hennes små lamm --- komma honom till mötes med glada språng ---". Men detta har alltså sin orsak i att motivvalet inte är Tiréns eget.

"Där stod ett förtorkadt träd, och i dess topp fäste han sin skjorta" (s 81) är ett av de kända nyckelmotiven. Bildkonceptionen är återigen lånad av Richter. Tirén lägger dock som vanligt horisonten högt, dessutom förstärker hon upplevelsen av havet med vågor och blåst. Men sitt viktigaste tillägg ger hon i texttrohetens namn, genom att teckna den latinska texten på trädstammen. (Texten går att tyda, om än med möda!) - Bilden är öppen mot satsytan och integrerad med denna, vilket är tidstypiskt.

En annan välkänd nyckelsituation är "Det var sannerligen en härlig kostym" (s 84), där Robinson i all sin prakt står redo att promenera ut på sin ö. Motivet har Paget valt, men Tirén har tecknat om det med "flätat" gräs, och bergssluttningar som konturerade ytor, inte plastiska volymer. - Utstyrelsen stämmer i varje detalj med textens beskrivning, och det vore svårt att rätt avläsa bilden utan sin text. - I Tiréns Robinson-svit är det bara de genrebilder som beskriver hantverksmoment, som kan avläsas separat från texten. Efter några självständigt koncipierade, texttrogna, men konstnärligt likgiltiga scener från Robinsons sjukdom och tillfrisknande, följer en bild av handling: trädfällningen (s 99). "Han fortsatte därför sitt arbete" lyder rubriken, och texten: "Det såg alldeles omöjligt ut att fälla detta jättesträd. Robinson hade dock redan lärt att uthållighet öfvervinner alla svårigheter."

Situationen är "fångad" just i det ögonblick då Robinson lyfter yxan. Motiv-
val och komposition är Gehrts', vars plansch Tirén återger i allt väsent-
ligt, dock befriat från gråskalan och från vissa av detaljerna.

"Papegojan kallade han Pål" (s 101) är en scen där Tiréns egen fantasi och
stilkonst blommar. Textens sorglösa stämning av avkoppling och lek förstärks.
Här återfinns gräsets flätning, lövverkets dekorativa effekt, den preciösa
linjen, den dubbla konturen och temat med vita figurer mot svart fond. När-
mast hör bilden samman med bilderna s 41, 48 och 129, där samma, för 1890-
talet specifika omvänt svartvita "negativ-effekt" odlas. Bildtypen återfinns
i otaliga exlibris, vinjetter och dylika i 1890-talsårgångarna av The Studio,
Jugend, m fl.

B44

Nu följer den dramatiska stegringen av handlingen, då fotspåren upptäcks.
Före denna viktiga nyckelbild laddar Gerda Tirén upp barnläsarnas förvänt-
ningar med ett "snapshot" inom cirkelrund ram med Robinson vänd mot läsaren
(s 105). - När han i nästa bild (s 107) fått syn på fotspåren står han vänd
från läsaren i steltnad förvåning, dock kanske inte "full af ångest". Med
sin gest, och med spjutets och kogrets korsande diagonaler, fäster Robinson
läsarens uppmärksamhet på just fotspåren. I nästa moment av texten beskrivs
"Hufvudskålar, händer, fötter och afgnagda människoben", vilket Tirén av-
står från att visualisera, till skillnad från t ex Paget, som ju tecknade
för en vuxen läsekrets. - Wranér beskriver däremot utförligt (på nästan två
sidor) Robinsons ångest vid upptäckten av fotspåren:

B45

Likblek i ansiktet stirrade han på marken, ty tätt framför sig såg han i
sanden tydliga aftryck af nakna människofötter. Alltså voro människor i
närheten! --- Men kunde han väl hoppas, att det var vänliga likar, af
hvilka han kunde erhålla hjälp? Nej, snarare måste han frukta, att det
var blodtörstiga vildar eller kanske människoätare, som skulle långsamt
pina honom, steka och äta upp honom, om de lyckades fånga honom!

Att en sådan text accepterades, tyder på att texten inte tillmätts samma
starka suggestion och makt över barnläsarnas fantasi som en bild av samma
styrka. Denna förstärkande funktion hos texten i förhållande till bilden
återkommer ofta i de tidigare SAGA-volymerna, vilket (även utan vidare doku-
mentation) tycks bekräfta en styrning, med- eller omedveten, av text- och
bildmaterialets karaktär från förlagets sida.

Med detta kapitel, det tjugofjärde, har Tirén nått fram till mitten av vo-
lymen, och en viss trötthet börjar infinna sig. Dock repeterar och varierar
hon med gott resultat en ny serie arbetsbilder, tecknade med dekorativ,
"negativeffekt" och dubbelkontur, innehållsligt i nära relation till textens
konkretion. - De vackraste exemplen är mötet med Fredag (s 121), hemma-hos-
scenen (s 129), jakten (s 171) och trädgårdsbestyren (s 169). Dessa motiv

B46
B47

förmedlar en intensiv närvarokänsla och ger identifikationsmöjligheter för barnläsarna.

"Bordet dukat med mjölk, ostron och kokosnötter till kvällsvard" (s 129) är en interiörbild helt efter textens instruktioner, inklusive husdjurens och Fredags placering, och den formligen lyser av hemtrevnad. Interiören har tidigare tecknats av Paget, bl a, men Tirén står här tämligen fri från hennes bildkonception.⁴³

Också mötet med Fredag är en av illustratörerna ofta varierad nyckelsituation. Tiréns "gobeläng" med dess vertikala streck mot svart fond är både självständigt koncipierad och texttrogen ("tog han masken från sitt ansikte" heter det och masken ligger mycket riktigt kastad på marken), och tidstypisk i sin dekorativa effekt.

För övrigt är det nu inte många höjdpunkter kvar i bokens sista drygt hundra sidor, vare sig i text eller illustrationer. Kanske bidrar texten till illustratörens utmattningssymptom? Det mest spännande ur barnläsarnas synpunkt har redan hänt, och barnen längtar ju inte lika hett som Robinson efter att få lämna den underbara ön! - Nu upprepas vardagssysslorna, och försöken att med båt ta sig bort från ön, och framställningen fortskrider ganska monotont.

En remarkabel detalj, även i frågan om textförståelse, är den tekniska lösning som Tirén valt för att återge Fredags hudfärg: täta, parallella streck som dels suggererar mörk hudfärg, dels modellerar musklerna.⁴⁴ - "Randiga negrer" (ett uttryck som bl a används av Britt G Hallqvist i Min väg till barnboken, 1964), finns också i Karl Aspelins bilder till Onkel Toms stuga (SAGA 4), men med den skillnaden att det då verkligen handlar om människor av afrikanskt ursprung, medan Fredag i texten till Robinson (s 126) helt korrekt beskrivs som "kopparröd och blank som brons", dvs indian. Följden blev emellertid att Fredag för flera generationer barnläsare var och förblev en "svart" man. Huvudsaken för förlag och illustratör var säkerligen att "den ädle vilden" framställdes med sympati, och Tiréns framställning av Fredag uthärdar även modernare tiders vaksamhet mot fördomar.

"Fredag skrek oafbrutet" är en ur barnpsykologisk synpunkt träffsäkert inplacerad episod, som Tirén möjligen är ensam om att illustrera. Fredag bränner sig på det kokande vattnet i grytan (s 137). Dock är det återigen texten som är intensivast i uttrycket: "Han skrek oafbrutet och gjorde de förskräckligaste grimaser." Tiréns Fredag hoppar omkring, håller i sin skadade hand, men grimasen är det inte mycket bevänt med. Identifikationsmöjligheten för barnläsarna är emellertid väl tillvaratagen. - Sedan är det en annan historia att texten är en smula inkonsekvent. Att Fredag blev så skräck-

B48
a
b

slagen inför kokande vatten, förklarar Wranér med hans obekantskap med kokkonsten, vilket är otillfredsställande, det måste man hålla med Hugo Gyllander om: "sid. 123 gripes Fredag af ryslig fasa för en kokande gryta. Måne sannolikt? En man, som kan frambringa eld, borde vara väl förtrogen med kokande vatten". (Brev till förlaget, 1908.)

Fredag och Robinson bygger sin båt och gör en misslyckad sjöresa, men återgår snart till att "odla sin kål".

"Förut hade Robinson måst använda all sin flit och all sin tankekraft på medel att rädda lif och hälsa. Nu var han inte nöjd härmed, utan ville också ha prydligt omkring sig."

Gerda Tirén tecknar instruktivt hur trädgården uppdelas med gångar och alléer m m (s 169). Det är en bild med identifikationsmöjligheter, men snarare återges en svensk trädgårdsmiljö än en subtropisk. Är det inte rentav stockrosor som blommar i förgrunden?

Nu först kommer, i Campes och Wranérs version, det strandade skeppet in i berättelsen. Fredag simmar ut, och möts av en get och en pudel. Han "sprang upp på relingen" (s 188) är en handlingsladdad scen, och varför inte också en identifikationsmöjlighet för barnläsaren anno 1899?

"Ombord på flotten" (s 203) med ett urval av skeppets skatter, är ett motiv som Tirén i alla detaljer lånat från Paget. Acke Jansson klagar över att konstnären låter Fredag vara rorgångare "trots att han inte är med i berättelsen vid den aktuella tidpunkten ---". Så nonchalant är dock inte Tirén i sitt förhållande till texten. Däremot lånar hon en bild av Paget, som tillhör ett tidigare moment i Defoes berättelse. - Tidens gång markeras hos Tirén också av Robinsons skägg, som anlagts strax före upptäckten av fotspåren (se även Winqvist, s 72). - Scenen på flotten är bara en notis som inte för handlingen framåt. Relationen till texten är ganska lös, vilket får tillskrivas det direkta lånet från Paget. Det hade ju annars legat nära till hands att Tirén med sin exakta penna hade ritat alla de saker som räknas upp i Wranérs text: elddon, böcker, två yxor, två sågar, m m. I fortsättningen blir Tiréns bilder allt mer skissartat och slappt tecknade. Borta är den arkadiska idyllens lövverk, gräs och lamadjur, och "arbetsbeskrivningarna" till nybygggarlivet. Nu bärgas förråden från fartyget, hus och befästningar byggs, det kommer till strid med "vildarne". En träffsäkert insatt bildanekdot bör dock noteras: "Han försökte att sticka benen i ärmarne." (s 207) Här inbjuds barnläsaren till identifikation och skratt, eller rentav överlägsenhetskänsla mot den okunnige "vilden" - jag kan minsann bättre! Att bild såväl som text här avslöjar tidens aningslösa inställning till de s k primitiva raserna går inte att förneka.

B49

"Nu beslöt Robinson att visa Fredag, hur man fyrar af en kanon. Han laddade den med en kula och riktade mynningen så, att kulan skulle stryka längs vattenytan på det att indianen riktigt skulle få se, med hvilken fart kulan skulle skjutas ur kanonen."

Bilden visar ögonblicket innan det smäller, och Fredag avvaktar bakom Robinson som har luntan i handen. Kanonen är mycket riktigt vänd mot havet.

Tiréns framställning har emellertid ådragit sig Gyllanders kritik:

sid. 214 ser man Robinson i färd med att affyra en ganska respektabel skeppskanon, utan lavett placerad på en af naturen enkom för ändamålet afpassad sten. Robinsons ställning är sådan, att kanonen vid rekylens absolut säkert skulle ha krossat hans ben och gjort ett troligen hastigt slut på hans historia!

Det är inte alltid lätt att vara kvinnlig illustratör!

En rad ur äldre utgåvor lånade motiv kring de praktiska vardagssituationerna följer nu: hunden och skottkärran (s 224) (Richter och Steffensen), plöjning efter laman (s 232) (Steffensen) och "Död och undergång i vildarnes klunga" (s 241), ett omstuvat och (som vanligt var) spegelvänt urval av Pagets indianer på motsvarande bild. Wranérs text talar här om att "till höger föllo tre, till vänster fem; ett förfärligt tjut hördes, och vildarne sprungo hufvudyra om hvarandra, slagna af vanvettig förfäran". Som ofta annars i Robinson Kruse är alltså textens uttryck starkare än bildens, och att Tirén inte självt känt något behov av att avbilda denna scen framgår av lånet och av det oengagerade utförandet. Paget var (som också Winqvist påpekar) betydligt mer road av att teckna stridsscener. - Ett par sidor senare tecknar dock Tirén ur egen fantasi "Höfdingen föll liflös tillbaka" (s 245), och beskriver skottet med ett krutmoln. Framställningen av "vildanden", höfdingen m fl har en karaktär av samtida skolplansch (liksom bilden s 239), men stämmer också väl överens med textrader som "en hög, smärt gestalt med en stor fjäderbuske på hufvudet".

De flesta bilderna i bokens sista tredjedel är oinspirerade och matta. Detta gäller dock inte helsidesplanschen från arbetet i smedjan, en närbild uppbyggd av kraftiga svartvitkontraster och pregnanta detaljer, som ger en intensiv närvarokänsla.

Episoden med "det rysliga vilddjuret", laman som hittas inne i en grotta i medtaget skick (s 273), skildras i en helt lugn bild utan rimlig relation till textens upphetsade ton. Signifikativt är också att Wranérs text låter Fredag vara rädd och Robinson modig, medan det hos Defoe är Fredag som är modigast inför de lysande ögonen i mörkret! Alltså ännu ett exempel på hur den vite mannens överlägsenhet framställdes som självklar vid sekelskiftet. - Gerda Tirén erbjuder här å andra sidan än en gång barnläsaren en identi-

B50

fikationsmöjlighet: mörkrädsla, okända skrämmande ljud m m. Men bilden saknar alldeles den suggestiva kraften hos Richters motsvarande, med romantiska stileffekter regisserade framställning.

"Ön försvann alltmer i fjärran" (s 313). Denna sista paradbild, som beskriver avskedet från ön, har Tirén övertagit direkt från Gehrts. Hon har endast tillagt vissa detaljer och lagt in den tidstypiska förhöjda horisontlinjen. "Robinson hade sin blick fästad på ön, tills den sista bergstoppen dök ned under synranden. Bilden beskriver alltså ett långt, utdraget förlopp, egentligen av föga intresse för barnläsaren. Ändå tolkas här Robinsons varma känslor för "sin" ö, där han (enligt Campe) fått lära sig "arbete, gudsfruktan och förtröstan".

SAMMANFATTNING

Gerda Tiréns långa bildsvit om Robinson är som vi sett långt ifrån homogen. Både stil och vision växlar i styrka, särskilt på grund av de relativt många lånen från tidigare illustratörer. Lånen är nämligen nästan genomgående av negativ effekt för det konstnärliga uttrycket, och de förrycker ofta relationen till Wranérs text, eftersom föregångarna haft annat textunderlag. - Dock måste påpekas att de mest flagranta lånen inte är fler än 22 av 116 bilder, nämligen 8 från Richter, 9 från Paget och 5 från Gehrts. - Leveranssituationen torde också ha varit pressande under SAGAs första år. Illustratörerna tycks nämligen inte alltid ha haft möjligheter att överblicka hela uppdraget och därmed skapa kontinuitet i bildsviten: de tecknade hack i häl med manuskriptets framväxt (vilket kan utläsas av den bevarade kassabokens utbetalningar, Svenska Barnboksinstitutet).

En annan faktor bakom den uppenbara ojämnheten i bildmaterialets kvalitet är motivsfärens växlingar mellan genre och dramatik. När Gerda Tirén ställs inför motiv som slagsmål, strider m m hamnar hon utanför sin vanda sfär och saknar normer för figurer och arrangemang. Hon tar då antingen sin tillflykt till lån, eller gör en snabb skiss, en torr pliktbild utan större deskriptivt eller dekorativt värde.

Bortemot hälften av bildmaterialet kan betecknas som genre, arbetsbilder, interiörer och resten fördelar sig ungefär jämnt mellan dramatiska moment och statiska situationsbilder av natur och miljö. Även kvalitativt visar sig genrebilderna dominera, inte oväntat. Tirén är en barnens, hemmets och familjens tecknare, och hon behärskar bäst de partier i historien om Robinson som behandlar det praktiska arbetet för att överleva. Genrebilderna är koncipierade ur hennes egen livserfarenhet, och många detaljer är sannolikt hämtade ur den egna miljön.

Berättartekniskt är Robinson-bilderna oftast sakligt informativa, mer sällan dramatiserande. Tirén beskriver omsorgsfullt efter textens bokstav, men hon dämpar oftare än hon förstärker dess effekter.

Någon gång bygger Tirén upp spänningen med hjälp av en "seriell" teknik, t ex avsnittet om fotspåren (s 105, 107) och striden mot Fredags förföljare (s 119, 121). - Tempot är annars lugnt, och bilderna är som gjorda för att stanna till vid, "gå in i". Det är slutna bildrum, eventuell rörelse är riktad inåt, de agerande ses i helfigur och är sällan eller aldrig "beskurna". Huvudpersonen Robinson är nästan alltid bokstavligen mitt i bildens centrum och vänd mot läsaren. Denna slutenhet i förening med sakligheten i detaljer skapar en stark närvarokänsla och samtidighetskänsla, läsaren är med i berättelsen och identifierar sig med Robinson.

Det didaktiska inslaget är påfallande, vilket är självklart i sammanhanget, men det utesluter inte vissa underhållande poänger, respektive känloengagemang eller spännande grepp.

När Tirén lånar föregångarnas bildidéer, naiviserar hon dem samtidigt som hon tecknar om dem med sina egna stilmedel. Hon kan också sägas idyllisera, dock inte i lika hög grad som den äldste av sina inspiratörer, Ludwig Richter. Sakligheten och åskådligheten gör att åtminstone vissa av genrebilderna kan tolkas utan textens stöd, men de flesta bilderna kräver självklart ett samtidigt avläsande av den ganska komplicerade texten, och är alltså klart illustrerande.

Naiviseringen framträder särskilt i Tiréns framställning av Robinson-gestalten. Hennes Robinson är ingen kraftfull man, inte ens sen han fått skägg, utan ter sig ganska vek, en evig yngling som knappast åldras. Han utför sina sysslor med samma allvar som barnet i sin lek. Barnläsaren kan genom naiviseringen lättare identifiera sig med Robinsons situation, och de många genrebilderna stimulerar till egna lekar kring överlevandets konst.

Samtida pedagogiska och antropologiska värderingar och ideal speglas i Tiréns bilder såväl som i Wranérs text, dock inte i lika hög grad som i Campe-upplagorna, där de pedagogiska ambitionerna nästan kväver originalets fantasi och spänning. Wranér och Tirén är här förhållandevis moderna i sin uppfattning, och därför kunde också SAGA-versionen i stort sett oförändrad erbjudas och läsas av så många barngenerationer. Alldeles självklart ligger visserligen huvudintresset på Robinson, medan Fredag är och förblir en bifigur både i text och bild, i sin roll som "den gode vilden". - Men när "vildarne" framställs i ord och bild, saknas alldeles den ton av självgodhet och förakt som annars nästan genomgående speglas i tidens litteratur,

även barnlitteraturen. Tiréns syn på Fredag är snarare naiv än medvetet fördomsfull, och de övriga inföddas blodiga förehavanden undviker hon att skildra i bild.

Robinsons gudstro, hans böner och hans tacksägelser, utläggs inte särskilt vidlyftigt i Wranérs version (vilket också M Winqvist påpekar, aa s 71), och Tirén gör det ännu mindre. Inte heller ger hon uttryck för Robinsons ensamhetskänslor eller för hans ångest inför verkliga eller inbillade faror, mer än enstaka gånger.

MILJÖ

Historiskt preciserade kostymer och miljöer förekommer bara på enstaka ställen i Tiréns bildsvit: i inlednings- och slutkapitlen. Tirén följer i detta avseende huvudsakligen Paget och Gehrts. Richters bilder är betydligt mer vaga både i tid och rum. Naturmiljön, den subtropiska regnskogen och dess botaniska och zoologiska karaktär markeras av Tirén med palmlad, lianer, lamadjur, men gräs och träd är mer tidstypiskt än informativt tecknade. (Å andra sidan tycks Pagets naturbilder snarare nordiska än sydländska till sin karaktär.) Men inte bara föregångarnas bilder utan också planschverk för skola och hem kan ha legat till grund för Tiréns bild av miljön kring Robinson.

Visserligen var det historiska och geografiska autenticitetskravet säkerligen aktuellt för Tirén och för förlaget (jämför Gyllanders närgångna kritik av Wranérs vaga tidsuppgifter eller Tiréns placering av kanonen). Historien om Robinson har dock en allmängiltighet som gör tecknaren relativt oberoende av sådana krav. Det är Robinsons sätt att ta itu med de praktiska svårigheterna allteftersom de uppstår, som intresserar läsaren, och alldeles särskilt barnläsaren. Var och när detta händer är inte lika väsentligt. Spänningen byggs upp av det praktiska tunga arbetet med att skaffa mat, bygga skydd mot oväder, ordna förråd för morgondagen, tillverka verktyg, osv. Och dessa husliga och hantverkliga sysslor är sig lika genom århundradena före industrialismen. Robinson mjölkar, gör lerkrukor, syr kläder, plöjer, smider, hugger skog, timrar och flätar med samma handgrepp som människan använt sen stenåldern. Och när hon tecknar dessa eviga arbetsmoment har Tirén säkerligen haft god nytta av sin kvinnliga livserfarenhet.

STILMEDEL

Stilen i Gerda Tiréns Robinson - bildsvit är en personlig legering av engelsk art nouveau, gräsets flätning, de ranka trädstammarna, det dekorativa lövverket, och av tysk jugendstil, "fingeravtrycksmoln", streckat gräs.

Övriga effekter som dubbelkontur, "negativeffekt" och framför allt den intensiva svartvitkontrasten återfinns både i de tyska och de engelska tidsskrifterna under 1890-talet, The Studio, Pan, Jugend. Med den samtida engelska barnboksillustrationen tycks Tirén däremot ha mindre gemensamt. Hennes bilder är så mycket enklare, trots det dekorativa inslaget, och mer naiva än t ex H J Fords eller J D Battens flamboyanta och komplicerade bilder. Snarare än av dessa kan hon ha tagit intryck av barntidskrifter som Books for the Bairns (jfr kap I s 24 f) med deras renodlade svärta och konturlinje.

Inflytandet från Boutet de Monvel, å andra sidan, är långt svagare i Robinsonbilderna än i de närmast föregående årens jultidningsteckningar av Tiréns hand. - Stilen i Robinson är alltså en vidareutveckling av samtliga impulser utifrån, men en växelverkan mellan Tirén och Beskow bör också tas med i beräkningen.

Gemensamt har Tirén och Beskow känslan för den grafiska effekten och för bokkonstens krav, men också sakligheten. De skiljer sig åt i behandlingen av djupdimension och ytans organisering, där Tirén arbetar mer konventionellt men Beskow med en mycket personlig, frisartad komposition. Detaljarbetet är också vanligen rikare hos Tirén än hos Beskow under denna tid. Den icke-perspektiviska framställningen av landskapet, där bergen i fonden tecknas lika nära som förgrundens växter, där horisonten ligger högt i bilytan och havet "reser sig" rakt upp, är ett för jugendstilen karaktäristiskt drag (som i sin tur speglar det japanska inflytandet på europeisk 1800-talsgrafik). Mer än allt annat är det detta avstående från att betona djupdimensionen, som särskiljer Tiréns bilder från föregångarnas, också där hon direkt tecknat av en hel komposition.

SOM BOKKONST

Det dekorativa inslaget i de mest personliga av Tiréns Robinsonbilder är alltså påfallande starkt, men överröstar inte den deskriptiva funktionen. - Linjen är ren och heldragen, och ofta relativt tunn. Skuggeffekter saknas nästan helt, medan halvtoner åstadkoms av kortare och längre, tätt lagda streck. Huvudintrycket är svartvitkontrast och ytmässighet, i den grupp bilder där stilmedlen är mest konsekvent använda uppstår rentav en slags "gobelängseffekt". Det finns dock en dubbelhet här, Gerda Tiréns uppgift är att berätta, inte dekorera, och läsaren skall lockas att begrunda bildens innehåll lika mycket som beundra dess yta.

Bildformatet växlar rytmiskt, liksom i alla de första SAGA-volymerna, mellan hel- och halvsidor, trångt höjdfORMAT, runda ramar. - Genre- och arbets-

bilderna är ofta miniatyrer, nära integrerade med satsytan utan att för den skull vara av vinjettkaraktär. De runda ramarna markerar oftast stark känsla eller dramatisk spänning och koncentration (uppvaknandet, ensamheten, fotspåren, laman i grottan osv). Undantag: trädgårdsbilden (s 169). Särskilt det trånga höjdformatet och de runda ramarna (som mera sällan är öppnade mot satsytan som under 1880-talet) är tidstypiska bokkonstnärliga grepp.⁴⁵

Tirén använder dock bildramen på ett osofistikerat sätt. Hon laborerar inte med "vinkelhakeram" som Beskow och Moe, leker inte med inne-ute-dimensionen. Ramens linje har sin boktekniska funktion, att begränsa och sluta bilden.



Kap. IV TUSEN OCH EN NATT Samling 1-2

Illustratör Louis MOE Bearbetare Anna Wahlenberg

TIDIGARE UPPLAGOR

Då Louis Moe tecknade sina över tvåhundra illustrationer för Anna Wahlenbergs bearbetning av Tusen och en natt, innebar det den första för svenska barn bearbetade och genomillustrerade upplagan. Moes illustrationer tycks i huvudsak stå självständiga gentemot föregångarnas, liksom Klingberg (SS s 69 ff) konstaterar beträffande Wahlenbergs text. Däremot måste Wahlenbergs drastiska och målande ordval ha varit inspirerande för en tecknare med Moes temperament. Anna Wahlenberg var författare, inte pedagog, och hon skulle komma att bli en av de tidiga 1900-talets stora svenska sagoberättare. Hennes Tusen och en natt är än i dag högst läsbar, med ledig dialog och många lustiga poänger, konkret och osentimental, och fri från nedlåtande naivisering av stoffet i pedagogiskt syfte.

I Sverige dominerade under det slutande 1800-talet bearbetningar av Tusen och en natt efter den tyska Weil-upplagan, oftast försedda med anonyma tyska helsidesillustrationer.⁴⁶ 1893-94 utgavs dock en praktupplaga för hela familjen på Hedlunds förlag, illustrerad av bl a Gustave Doré. Den var prismässigt helt utom räckhåll för folkskolebarnen, och var väl närmast tänkt för salongsbordet och för högläsning i högreståndsfamiljen.⁴⁷

I England utgjordes höjdpunkterna i Tusen och en natt-utgivningen dels av Dalziel-upplagan 1865, illustrerad av Houghton m fl, dels Andrew Langs utgåva 1898 med H J Fords illustrationer. Fords bilder ligger alltså mycket nära i tiden för Moe, och han har också i enstaka fall följt dennes kompositionsidéer.

I Moes hemland Danmark utkom 1894-96 en vuxenupplaga med dekorativa vinjetter av H N Hansen, och 1890 en ungdomsupplaga med anonyma tyska planscher och vinjetter, de senare av typ L Richter eller L Frölich.

I Børnenes bogsamling, vars bearbetningar ofta haft betydelse för de första SAGA-volymernas text, utgavs "Udvalgte Eventyr af 1001 Nat" först 1905. Den bortfaller därmed ur Klingbergs diskussion (SS s 69 f) av möjliga förlagor till Anna Wahlenbergs bearbetning och urval.

Men det finns ytterligare en samtida dansk (vuxen)utgåva, som ej tas upp av Klingberg: "1001 Nats smukkeste Eventyr" utkom visserligen först 1900, dvs året efter den första samlingen i SAGA,⁴⁸ men före den andra samlingen, som utkom 1901. För Anna Wahlenbergs text tycks inte heller denna bearbetning

vara förlagan. Men det intressanta är att Louis Moe tecknat illustrationerna även till denna danska utgåva, som har betydligt större format än SAGA och innehåller flera sagor, men mycket färre antal illustrationer än denna. Moe tycks av allt att döma ha arbetat samtidigt med bägge bildsviterna: oftast återanvänder han samma originalteckning i SAGA som i den danska upplagan, men han har alltså kontinuerligt måst öka ut bildmaterialet. I vissa fall har han i SAGA bytt ut en bild mot en annan version av samma moment, och ibland är han texttrogen mot den danska utgåvans text, men ej mot den svenska. Vissa av de tillagda bilderna i SAGA är underhållande poänger, men oftast förstärker de, snarare än dämpar, textens dramatiska och skrämmande effekter.

Det är alltså alls icke frågan om någon anpassning av bildmaterialet för att skydda barnläsarna från starka upplevelser, när det flyttas över från den stora danska utgåvan till den lilla SAGA-volymen.

Formatet i den danska utgåvan ger givetvis bättre rättvisa åt Moes bildsvit än SAGA-formatet. Men det är också påfallande hur väl bilderna uthärdar den kraftiga förminskningsproceduren,⁴⁹ vilket får tillskrivas Moes syntetiska bildsyn.

De samtida omdömena om Moes bildsvit var positiva, men föga utförliga. Aftonbladet ansåg att "Louis Moe --- i sina teckningar till Tusen och en natt visar sig som en fullständig trollkarl uti konsten att i bild återgifva de österländska andesagornas vidunderligheter." - Men i tidskriften Dagny (1899 s 483), som först gett bearbetningen betyget "ledigt och tilltalande berättad", får Moe följande omdöme: "Äfven i Louis Moes teckningar, huru förtjänstfulla de än äro, saknar man den fantasiens skimmerprakt, som tillhör den österländska sagoverlden." Pietro Krohn slutligen anser att Tusen och en natt-bildsviten är det självständigaste arbetet i Moes produktion av illustrationer vid denna tid. Dock har även han reservationer: "Af orientens fantastisk-maleriske side finnes intet, ej heller den stemning som kan komme ved belysningen." (Kunst VI, 1904.)

BOKEN OCH DESS BILDER

Anna Wahlenberg inleder första samlingen med en starkt förkortad version av ramberättelsen om Scheherazade, som Moe försett med två vinjetter och ett porträtt av bödeln. Bödeln beskrivs visserligen inte närmre i texten, men hans roll i ramberättelsen är ju central, och Moe både utvidgar och dämpar här effekten genom att teckna honom ståtlig och mörkhyad, med ett fast grepp om sin kroksabel, och ansiktet hemlighetsfullt dolt av en mantelflik. - Wahlenberg avrundar med följande mänskliga poäng: "Bödeln behöfvde icke

längre besvära sig med att stiga upp om morgnarna, och sultanen hade åter blifvit en mild och god härskare, som älskades af alla sina undersåtar." Moes slutvinjett däremot är en dekorativ gest, ett konglomerat av tysk-österrikisk jugendstil och svensk nationalromantik, komplett med stork, lotusblommor, vattenblänk.

ALADDIN

"Hela dagarna dref han omkring på gator och torg---." Moe presenterar odägan Aladdin slöande mot en husvägg, och i fonden upprepar en sovande hund samma tema. En bild som talar för sig själv! - Trollkarlen kommer in i Aladdins liv. I två suggestiva scenerier, uppbyggda av täta, svarta streckmassor och ljusstråk, förs läsaren in i bergstrakterna: "De befunno sig i en trång dalsänka" och "Då bolmade det fram en tjock rök". Moe tar tillvara spänningen i sagan och tecknar trolleriet med röken, alltså ögonblicket innan jorden öppnar sig och Aladdin försvinner i avgrunden. Händerna spelar som nästan alltid hos Moe en nyckelroll i kompositionen: Aladdins häpna gest, trollkarlens besvärjande, och spänningen mellan dessa händer. De två helsidorna är utmärkta exempel på Moes stil och hans nära relation till texten. Han tecknar i stora block, med få detaljer, men många täta streck som i en etsning, i motsats till t ex Beskows och Tiréns sammanhängande, starka linje och klara mättade svartvitkontraster.

"Sträckte fram sin staf" (helsida s 30) visar Moes förmåga att ladda bilden med stark rörelse. Detta är själva katastrofen, Aladdin har just uppslukats av jorden och vi ser bara hans hand sticka upp. Trollkarlen är riktad diagonalt inåt bildrummet. Han tar sats med häl och knuten hand från bildens ytplan, och denna rörelse inåt fullföljs av staven som skjuts fram mot de uppbolmande rökslingorna. Illusionen av djup och av rörelse uttrycks alltså med samma medel. Djupet är dock begränsat, ingen antydning ges om något bortom Aladdins hand eller trollkarlens stav, och rökslingorna motverkar de inåtriktade bildelementens effekt. - Ingen av de nämnda bilderna kan tolkas utan texten, och särskilt den sista förstärker textens suggestion.

"Han slungades mot väggen" är en av flera komiska höjdpunkter i Wahlenbergs text. Aladdins rival utsätts för (den för honom själv osynlige) andens "luftström", som har åtskillig vindstyrka. Moe visar anden sedd nedifrån i närbild med kort hakskägg och svällande kinder. "Luftströmmen" är synliggjord, och dess riktning snett inåt i bilden förstärker intrycket av styrkedemonstration och klargör bildens två plan. Bilden är mycket expressiv och bör kunna tolkas utan textens stöd - men varför anden blåser, måste texten ju förklara! -

Motsatta förhållandet mellan text och bild gäller s 72, där den afrikanske trollkarlen ses med en tjock stentavla och någon slags penna i handen. Här är det bilden som förklarar textens "punktér-kvadrant", eller åtminstone dess utseende. Det är väl tveksamt om termen var begriplig för svenska folkskolebarn 1899. En samtida uppslagsbok talar om en spådomskonst, "bestående däri att man slumpvis tecknar ett antal punkter och förenar dem till figurer för att ur dessa utforska förborgade ting".⁵⁰

"Jag befaller dig att du genast låter upplyfta det palats du och lampans andar byggt inne i staden" (i texten). Moe tecknar palatset lyft som ett litet dockhus på andens starka armar, upp ur molnen högt ovan den svagt rundade (!) jordytan. En nyckelsituation som är ganska kortfattat berättad i texten, men som i ett slag förändrar Aladdins liv, eftersom han inte är hemma när palatset flyttas. - I nästa moment, då Aladdin ställs som en bedragare inför sultanen, tecknar Moe en bild vars hemska innebörd blir tydlig först med textens hjälp: "nedanför väntade bödeln med ett draget svärd och höll just på att breda ut en blodfläckad djurhud, på hvilken förbrytarne brukade stå, när de halshöggos". Texten är alltså mycket otäckare än bilden. (Att bödeln inte gärna kan både breda ut djurhuden och hålla svärdet draget samtidigt gör att Moes bild för en gångs skull ej är fullt texttrogen!) - Liksom bödeln i ramberättelsen är denna bödel infogad i satsytan utan ram.

I den storartade roliga slutscenen, då Aladdin funnit och befriat sin prinsessa och beordrar returflygning av palatset, tycks Moe ha tecknat ögonblicket innan trollkarlen tappar taget om palatstrappan och faller ner i rymden. "Han svindlade" lyder rubriken. Texten berättar utförligt om hur trollkarlen vaknar med "benen dinglande i luften och nedanför (såg) det stora vida hafvet---".

B54

Kompositionen i de två "flyttbilderna" är parallell. Det handlar om storlekskontraster och spännvidd mellan yta och djup, mest åskådligt i "Han svindlade---", där andens fingrar placerats framme vid bildens yta, och trappan skjuter fram mot läsaren. - Dessa två bilder har för övrigt bytt plats i SAGA jämfört med den danska utgåvan. Förhållandet mellan bild och text är mest logiskt i SAGA, eftersom den danska texten inte alls nämner någon skräck hos trollkarlen, som där befaller anden: "Flyt strax meg selv og andens palads til Afrika."

SINDBAD

Den kvantitativt dominerande sagan i denna volym är "Sindbad sjöfararen" med drygt hundra sidor och sju hisnande skepparhistorier fyllda med skeppsbrott, jättar, dvärgar, ormar m m, och sju olika lyckliga slut. Här finns flera

misslyckade havsbilder. Moe lyckas med sin streckteknik inte med någon framgång illudera vatten. - Men det finns andra höjdpunkter. Mötet med Fågel Rocks kolossala ägg (i andra resan) till exempel. Den lille Sindbad närmar sig med en avvärande gest det underliga föremålet. Ägget fyller större delen av bildytan med sin väldiga, svällande volym. Sindbad står med ryggen mot läsaren och för härmed in denne i bilden och upplevelsen. Som så ofta är bilden en lek med omvända storleksförhållanden, något som barnläsaren har nära till och gärna fantiserar kring. - I nästa episod förtätas spänningen ytterligare "i ett nu for han (Fågel Rock) som en pil upp i luften, med mig fastsurrad vid sitt ben ---". Den oinramade bilden är i originalupplagen infogad i satsytan i nära samspel med texten. (Mera om typografin, se sammanfattningen.) Motivet med den väldiga klon, där Sindbad sitter fastbunden, har före Moe valts av H J Ford, men det är skillnaden mellan bilderna som

B55

är intressant. Moe pressar in klon i en spiralformad komposition inom ett mycket trångt utrymme och ökar därmed effekten: en filmiskt uppfattad närbild med stor möjlighet till inlevelse eller rentav identifikation med Sindbad. (Associationen till tidningsnotiser om örnar som tar småbarn eller får inställer sig...) H J Ford å sin sida har mer luft kring motivet, och markerar mer de dekorativa elementen än helheten. Sindbad släpps ner i en trång dal full av hemska ormar, "och då och då försökte en fasaväckande best sticka in hufvudet i min håla". Moe ritar ett ganska beskedligt odjur, som tycks vara eldsprutande men enligt texten har "stinkande andedräkt och klufven tunga". (Den kluvna tungan stämmer dock.) Han placerar Sindbad i bildens mitt, och i mellanplanet i fråga om djup, med ryggen mot läsaren och ansiktet mot ormen. Ett tillfälle för barnläsarens mörker- och ormrädsla att levas ut, eller förvärras?

"Så följde jag med upp i luften, darrande af ångest" repeterar och varierar situationen nyss, i en spiralkomposition formad av örnens vingar och Sindbads mantel. En bild som dessutom utmärkt exemplifierar hur Moe modellerar med hjälp av sin streckteknik.

B56

I tredje resan hamnar Sindbad med sina skeppskamrater hos den enögde jätten, som till punkt och pricka uppfyller textens beskrivning, "hår som piggsvinborst --- utsvälld underläpp ---".⁵¹ Däremot tecknar Moe (naturligtvis!) inte

B57

"benknotor och hufvudskålar efter människor undanslängda öfverallt ---". Texten avslöjar nämligen också att Sindbad med vänner oförskyllt utövat karnibalism då de nyss kalasat på jättens matrester! - Detta nämner den danska vuxenutgåvan inte alls.

"Jätten smackade med tungan." På Moes bild håller jätten den lille kaptenen som en liten docka i nypan. Att jätten i nästa ögonblick tänker vrida huvu-

det av honom kan man inte gissa av denna bild. Texten fortsätter "trädde honom på ett af de stora spetten och stekte honom öfver elden --- När han så var mjuk och mör, satte sig jätten ned --- spisade vår olycklige vän till kvällsvard med god aptit och slängde benen i vråna". I förhållande till denna text är Moes illustration åtskilligt dämpad!

"Jag nöp människoätaren i stortån", där lille Sindbad sliter och drar i skin- B58
net på en stortå lika stor som han själv, har en drastiskt komisk effekt, men är obegriplig utan textens facit. Konkretionen är så stark, därför att motivet (liksom i texten) ses med Sindbads ögon, med hans person i bildens intressecentrum. Därför är också närbilden så extrem, och ingen plats finns för förmedlande förgrund eller omgivande miljö. (Omvända förhållandet gäller i "Han slungades mot väggen" se s 3.) Som grafisk bild är detta ett av de bästa exemplen på Moes modellering med streckknippen och virvlar, sammanhållna inom fasta gränser. - Anmärkningsvärt är att motivet med jättens stortå varken finns i bild eller i text i den danska upplagan. Det tycks alltså ha placerats in av Wahlenberg, och tecknats av Moe, för att roa barnläsarna.

De drastiska effekterna, där både Wahlenberg och Moe har glimten i ögat, staplas tätt i denna långa skepparhistoria, men det hemska balanseras av humorn och av sagans glidningar mellan fantasi och verklighet. Så till exempel i de två bilderna på samma uppslag om hur "en förfärlig, vidunderligt stor orm" först slingrar sig runt en elefant och "inom några sekunder var han krossad", men strax blir ormen själv strypt av Sindbad och hans män som ses ta spjörn och luta sig bakåt, hängande i repet som i en dragkamp. Blotta storlekskontrasten mellan de små figurerna och den kolossala ormen i vars mage den nyss ätna elefanten avtecknar sig, ger en komisk effekt. Och huvudsaken var ju att besten dog! - Greppet att teckna ett händelseförlopp i en sekvens av två eller flera bilder återkommer i Tusen och en natt i sagorna om Sindbads sjunde resa (s 193-194) och i Fiskaren och anden (andra saml, s 138, 142, 148, 152). Det utnyttjas också sporadiskt i Trojanska kriget (se kap IX om denna bok). Som bilderbokstecknare skulle Moe senare i sin produktion komma att utveckla bildrutans möjligheter mer konsekvent till en modifierad "serietechnik".

I fjärde resan hamnar Sindbad i en förfärlig situation, då han hissas ner i en grotta för att begravas levande, tillsammans med sin döda hustru. Wahlenberg beskriver utförligt (på dryga två sidor) och målade hans härresande upplevelser. Ormar, paddor, råttor m fl kalasar på "de mulnande kropparna och draga omkring knotorna, såsom hundar bruka göra när de äta" och till sist börjar djuren ge sig på Sindbad själv, fast han ännu är vid liv... Att

B59
a
b

kommittén för SAGA accepterade sådana passager antyder återigen att man till-
trodde texten mindre suggestiv effekt än bilden. (I FBtg skulle väl dock en
sådan text ha varit otänkbar i sin naturalism.) - Moe avstår från att skild-
ra den hemiska scenen, och väljer i stället hur Sindbad kikar ut ur grottans
trånga öppning, medan "rofdjuret" som av en slump visat honom vägen till
räddningen, tycks stå och vänta på honom, som en hund som väntar på sin
husse. Bilden dämpar här textens skrämmande effekt, genom att lyfta fram
räddningens ögonblick efter utståndna faror.

H J Ford å andra sidan laddar upp spänningen före alla de hemiska upplevel-
serna, i en bild av hur Sindbad firas ner i den mörka grottan, sittande på
en praktfullt utstyrd bär, skräckslaget stirrande mot det okända. Också A
Langs text målar upp rysligheterna, men den sysslar mer med Sindbads despe-
rata försök att överleva där nere, vilket innebär att han slår ihjäl de
följande offren och lägger beslag på deras matsäck...

I sjunde resan, slutligen, har Moe tecknat en stridsbild som repeterar te-
mat från scenerna i hans bildsvit till Saxo grammaticus (1896-98) i en för
hans SAGA-teckningar ovanligt genomarbetad och påkostad komposition. Diago-
naler korsas, segel sväller, händer spärras ut, svärd lyfts. Trots de många
diagonalerna är det en tydlig bild, vars uppdämda rörelse bärs upp av en
spiralformad komposition. En karakteristisk detalj, för Moe och för hans
tid, är markeringen av trävirkets struktur i fartygssidan, vilket bidrar
till närvarokänslan samtidigt som det är dekorativt.

B60

HASSAN REPSLAGARE

Den korta sagan om "Hassan repslagare" har en nyckelsituation där barnen be-
undrar den lysande stenen, "karbunkeln", vilket av Moe återges med koncent-
rerade huvuden lutade över det intensiva ljusskenet. Pallen i bildens nedre
hörn riktar in blicken mot intressecentrum. (Och den är f ö också tecknad
med träets ådring markerad.) Här finns en möjlighet till identifikation för
barnläsarna, som vidgas i texten: "Hassan måste kommendera med tordönsstäm-
ma åt de små: Nu kan det vara nog! Marsch i säng med er!" Karikatyren (s
215) av den snikne juveleraren och hans hustru uppvisar klart rasistiska
drag, vilket dock tillhörde samtidens konventioner - jämför skämtteckningar
i Strix m fl.

Vanligen går dock Moe inte så nära de agerande i Tusen och en natt-bilderna,
att det blir frågan om individualiserade porträtt. Sindbad t ex ser vi näs-
tan aldrig en face och aldrig i närbild. - Den glada bilden av en "gondol,
sirad med vimplar och blomstergirlander" (s 221) har ett kraftigt sug inåt
bilddjupet. Den är ännu en variant på spiralmotivet, här uppbyggt av vatten-

glittret och av vimplarnas svällande former. - En typisk jugend-illustration, dock med bildelementen uppbyggda av många täta streck, ej som sammanhängande svarta eller vita ytor. Bildens "vinkelhake"-form, som integrerar text och bild, är boktekniskt intressant. Poängen med sådana ramar går emellertid förlorade i de nyupplagor där text och bild separerats från sitt ursprungliga sammanhang.

ALI BABA

"Ali Baba och de fyrtio rövvarne." Sagan inleds med bl a "Sesam, öppna dig!",⁵² en fantasieggande bild som repeterar temat från "Då bolmade ---" (manus s 2). De mörka, mantelklädda rövvarna, skuggorna, hövdingens befallande gest, frammanar en stämning av hemlighetsfull magi och förstärker på denna punkt den beskrivna texten. -

Det är gott om våld och ond bråd död i denna saga. "Ursinniga stucko de ögonblickligen ned honom": brodern Kassim upptäcks av rövvarna i en snabb, effektiv ögonblicksbild. De långa svärderna, hälarna som häftigt sätts i marken, skuggorna, de svarta mantlarna samverkar i skräckstämningen. - Denna suggestiva skräckbild återfinns ej i den danska vuxenutgåvan!

Wahlenberg beskriver nu utförligt hur Kassims kropp styckas i fyra delar och hängs upp vid grottan, hur den hittas av Ali Baba, bärs hem på åsneryggen, sys ihop (!) och begravs... Av detta skildrar Moe endast Ali Baba med sin åsna. Risbördorna skyler (texttroget) den hemska frakten, och bilden dämpar alltså textens otäckhet.

Ögonblicket före dådet beskrivs i bilden av tjänarinnan som skyndar fram med sin rykande oljekittel mot rövvarna som gömt sig i säckar (s 247). I texten får vi veta att hon "hällde så mycket af den sjudande oljan genom lufthålet i hvarje säck, att de gömda mördarna storknade, innan de hunnit ge ett ljud ifrån sig". Detta är för övrigt enda stället i texten där rövvarna kallas just mördare, säkert medvetet för att barnläsaren inte skall tycka synd om dem.

Vid slutet av sagan skiljer sig Moes bilder i SAGA och i danska upplagan, därför att slutet är något olika. I SAGA överlever rövvarhövdingen oljedöden, tills tjänarinnan under dansen sticker dolken i honom, men i den danska boken dödas han av en annan tjänare. Återigen avbildar Moe ögonblicket innan "hon stack vapnet i hans falska hjärta" (s 252). - Hade inte bilden tecknats för en barnbok, skulle konstnären säkerligen tagit väl vara på det sensuella motivet med den "behagfulla" danserskan, men här är hon sedesamt påklädd.

TROLLHÄSTEN

"Trollhästen", som avslutar första samlingen, är en ganska kort saga om en mekanisk häst, konstruerad av en elak kinesisk trollkarl: "det var lustigt att se sig omkring. Allt där nere på jorden tog sig smått ut" (s 258). Moe tecknar flykten med hästen i ett kraftfullt språng, men landskapet därunder saknar djupdimension, vilket förtar illusionen av flygning. En lustig poäng för den uppmärksamme läsaren är de små skruvarna vid hästens leder, som markerar att den är en maskin och ingen livslevande häst. - Den "afskyrvärde kinesen" rövar bort prinsessan, och han är iförd alla konventionella, rassistiska attribut: Hårpiska, toppmössa, långa stripiga mustascher. Scenen med hästen och den fångna prinsessan rastande i skogen (s 269) är fast och lugnt uppbyggd, i kontrast mot den uppjagade stämningen i texten, där "hungern kväljde henne så, att hon måste taga emot födan ur hans afskyvärda händer". - Sagan och därmed boken avslutas med en vinjett av två rökelsekar, sinsemellan förbundna med virvlande rökslingor, en för Moe typisk jugendstilövning.

ANDRA SAMLINGEN

SAGA 8, andra samlingen av Tusen och en natt, utkom först 1901, men åtminstone de bilder som uppträder både i danska och svenska upplagan måste ha tecknats i ett sammanhang åren 1899-1900, och de två delarna kan rimligen betraktas som en sammanhängande bildsvit.

KALIFEN FÖR EN DAG

"Kalifen för en dag" (i danska upplagan "Abu Hassan og Harun al Rashid") är en lång (50 s) saga på motivet med drömmen om makt och härlighet som plötsligt förverkligas (jämför Holberg Jeppe paa bjerget). Sagan innehåller inget våld, men en del skämtsamma poänger. - Moe har här börjat variera bildramarna i morisk stil, med bågar, uddar, kupoler. Så har till exempel "... en morgon kom hans taffeltäckare till honom ---" (s 7) en uddad nedre ram, som repeterar valvbågen ovanför Abu Hassans huvud. Det kring sekelskiftet eftersträfvade höga perspektivet och tvåplanskompositionen har här enkelt åstadkommits med hjälp av draperiet, som för övrigt är ett vanligt grepp i samtida barnboksillustration (exempelvis i Books for the Bairns).

"Den femte befallde sina tjänare att kasta Abu Hassan på dörren" visar de forna vännernas trolöshet i en stämningstolkande bild. Abu Hassans hållning är stolt, sorgsen och värdig, och de tre falska "vännerna" står i porten och hötter efter honom. Händerna är på det för Moe typiska sättet laddade

B61

med uttryck. Också denna bild är klart uppdelad i två plan, perspektivet ligger högt, djupet är tydligt men begränsat. Rörelseriktningen går inifrån och ut mot bildytan och läsaren. Abu Hassan är på väg ut ur bilden och ur boken på samma gång. - "Mesrur korsade armarna och gjorde en underdåning bugning" skildrar Abu Hassans förvirring när han vaknar upp som kalif. Sol-
datvakt och övrig uppvaktning fyller större delen av bildytan, och vänder ryggen mot läsaren. Längst bort i fonden ligger Abu Hassan i nattmössa och nattskjorta och slår ut med händerna i förundran och skräck. Uppvaktnings placering i bilden leder blicken in mot hans obetydliga gestalt, vars litenhet dessutom markerar bilddjupet. Också teckningen av sängen antyder ett svagt djupperspektiv, som dock motverkas av den tydliga tvåplansskiktningen. "Emirerna i sina lysande dräkter" (s 30) beskrivs individualiserat och karikerande. De orientaliska dräkternas prakt återges (liksom överallt i Moes Tusen och en natt) med hjälp av mönstereffekter, och bilden inramas av en morisk dekoration. Detta är en bildanekdot som presenterar personerna utan att beskriva något handlingsmoment, och den är möjlig att tolka utan textens stöd. - Däremot förs handlingen framåt på nästa bild, den "usle" imams baklängesritt på åsnan, en tydlig och lättolkad bild. Fart och liv och ett visst djup får den täta kompositionen av de två tillrusande barnen, som skjuter in i bildens nedre hörn, ett av Moe ofta använt grepp. Barnen leder också blicken in mot bildens huvudfigur, imamen. Detta kompositionsgrepp torde ha en del med fotografisk beskärningsteknik att göra.

I "Nåd, nåd ropade alla vännerna ---" ser vi Abu Hassan i förgrunden, halvt bortvänd, talande och gestikulerande. Av de falska vännerna ser vi bara runda turbaner och runda bakar, och de knäpper bönfällande händerna. Återigen har händerna en nyckelroll.

En starkt stämningsskapande, grafiskt effektiv bild är scenen där Abu Hassans mor och den äkta kalifen möts (s 43). Lyktskenet kastar kraftiga skuggor, och den indirekta belysningen är effektivt framställd. Bildens ramverk är utformat som ett "fönster" med inre ramar, vilket dels ger dekorativ effekt, dels binder bilden vid bokens yta. - Innehållsligt skildras hur Abu Hassan sovande levereras tillbaka till sin fattiga mor, men av honom ser vi bara de spetsiga skorna sticka fram i bildens centrum. Bilden behöver alltså textens stöd för att tydas rätt.

När Abu Hassan vaknar upp är han återigen, trots sin huvudroll, bara en gestalt som skymtar längst bort i bildytan som för övrigt är fylld av kalifen och hans tjänare. Händerna talar! Tjänaren håller sina på knäna, storskrattande, kalifen håller undan draperiet och viftar avvärjande, hyschande med andra handen. Att det här är frågan om tjuvlyssning framgår tydligt utan

B62

textens stöd. I den danska utgåvans text står kalifen vid en fönsterglugg och ej vid draperiet; Moe har alltså mycket riktigt bytt ut bilden så att den stämmer med SAGA-texten.

KONUNG AGIB

Teckningarna till "Konung Agib" (som också ingår i danska upplagan) saknar alldeles den fasthet i kompositionen och den lyster i svärtan som utmärkte Kalifen för en dag. - Det är gråa, torrt tecknade bilder med många diffusa streckknippen. Skillnaden mot Moes egna bilder till den danska upplagan är påfallande. Bara en av bilderna i Konung Agib är signerad (slutbilden), och bildsviten ger ett intryck av ointresse, av tankspridda skisser. Moe signerade visserligen inte konsekvent sina illustrationer. Att så många bilder i denna saga både är osignerade och konstnärligt svaga, och dessutom uppvisar stilskillnader, pekar dock på att de kan ha utförts av annan hand, kanske efter Moes idé. - Moe tecknar sällan hav med gott resultat, som vi redan sett, men havsbilderna i Konung Agib är extremt stela och livlösa. I andra bilder återfinns Moes karakteristiska arrangemang av mantlar, turbaner och gester, men utan självklara centralpunkter för ögat och med ett märkvärdigt livlöst detaljarbete. I vissa bilder, som "Kopparmannen" (s 60) kan vi direkt jämföra med den danska upplagens version, där båtens trästruktur är väl uttecknad, och båtens tyngd markerad. I SAGA-bilden är både båt och hav tecknade med samma onyanserade, grötiga streckknippen. Rörelseeffekten är också starkare i danska upplagan. Relationen till texten är genomgående svagare i denna saga än normalt hos Moe.

Den signerade slutbilden, "Hästen lyfte sig upp i luften" (rubrik) ansluter sig till texten "då utbredde det stora djuret plötsligt ett par stora vingar som Agib icke sett förut". Hästen har inte visats i bild tidigare, ett sätt att undvika problemet med hur vingarna egentligen såg ut när hästen stod på marken och Agib inte lade märke till dem! Kompositionen är en omvänd variant av den flygande trollhästen i första samlingen. Moes egen tvillingbild i den danska upplagan har klarare svärta och kraftfullare uttryck än hästen i sagan om Agib. Belysande för skilda arbetssätt är H J Fords glänsande svarta häst med detaljtecknade vingar och stolt svängande svans, som ger betydligt bättre illusion av flygning. Å andra sidan ger Moe en syn-tes som kan avläsas med ett enda ögonkast.

DE AFVUNDSJUKA SYSTRARNA

"De afvundsjuke systrarna" (danska uppl De tre söstre) är en riktigt otäck historia (men givetvis med moraliskt slut) om missunnsamhet, högfärd, barna-

rov, svartsjuka och dess gärningar.

När de elaka systrarna sätter ut den nyfödde prinsen i ett baktråg på floden, beskriver Moe detta i en höjdkomposition, uppbyggd på spiralmotivet. Framställningen är romantisk, idyllisk, ändå är scenen laddad med frågor: vad händer när tråget flutit vidare ut ur bilden, fram mot läsaren? - Vattnets strömmande, glittrande rörelse ger ett kraftigt sug inåt i bildrummet. Själva valet av glitter och spegling, i stället för t ex små vågor, avslöjar Moes intryck av jugendstilen. Just så älskade våra målare och grafiker att återge vatten i landskap vid denna tid (Fjaestad, Jansson, Sjögren, Kreuger m fl). - Ford återigen, som närmast är att betrakta som en art nouveau-konstnär med Arts-and-Crafts-inslag, återger samma motiv med många fler detaljer, även arkitektoniska. Systrarna skjuter ut vaggan från palatstrappan, vid muren blommar liljor och rosor, i vattnet, som krusas lätt av små små vågor, flyter näckrosor. Alla delar av bilden har samma "läsvärde". Moes naturbild är däremot en syntes av en mera vild än tuktad natur. Detaljerna är varken många eller precisa, och hela läsarens intressen koncentreras på det lilla barnet i tråget.

Två gånger repeterar de avundsjuka systrarna utbytet av sultaninnans nyfödda barn (till det klassiska tretalet) och till sist blir hon till straff för sitt ständigt lika "misslyckade" barnafödande inspärrad "i ett högt och mörkt torn". Här finns en signifikativ skillnad mellan Moes behandling av motivet i den danska upplagan, som var avsedd för vuxna läsare, och i SAGA. I danska upplagan sitter sultaninnan i en bur mitt på gatan, så att folk kan gå förbi och bespotta henne, medan SAGA-bilden visar ett högt, nästan fönsterlöst torn, som fyller hela den höga smala bildytan. En liten soldat går på vakt nedanför. Det är alltså en bild av fångenskap med stark suggestiv effekt. Danska upplagens bild innehåller dock mer av förnedringens plåga. Kanske har Moe velat anpassa motivet för barnläsarna i SAGA-versionen. "Ädla fröken, här är så vackert" (s 100) är en helsidesbild (med buktande ram) som beskriver samtalet mellan prinsessan Parisade, det sist födda barnet av de tre som sattes ut på floden, och den gamla trollkvinnan. Med den gamla kvinnans handrörelse och den unga Parisades avvaktande hållning markeras att något nytt strax skall hända (nämligen sökandet efter den talande fågeln m m). Bilden är ett utmärkt prov på Moe som jugend-konstnär: den vindlande trädgårdsgången, cypressen, gräsets täta streck, det högt lagda perspektivet, allt tillhör stilens populära schabloner.

Parisade och hennes bröder ger sig iväg för att söka efter den talande fågeln, det spelande trädet och det gullgula vattnet. Sedan bröderna misslyckats, övervinner Parisade med kvinnlig (!) list "De onda tungorna". "Pa-

risade satte ulltapparna i öronen och då blefvo rösterna mycket otydliga." De hemska, skränande rösterna tydliggör Moe med raska, svepande linjeknippen, virvlande som halvt synliga spöken runt prinsessan, som håller händerna för öronen och med långa kliv kämpar sig bort från de onda varelserna. Hon vänder ryggen mot läsaren, som bara av hennes hållning kan sluta sig till hur rädd hon är. Prinsessans gestalt, med den våldsamt fladdrande manteln och det energiska "fotarbetet", skär bildytan diagonalt, och suggestionen är helt i paritet med Wahlenbergs expressiva text.

Åter i palatsträdgården repeterar Moe den slingrande gången och det streckade gräset (s 121) från "Ädla fröken ---", men fyller nu hela bildytan med gräs, gången läggs horisontalt, syntesen renodlas. Bilden kan fattas med ett enda ögonkast. Spaden och vattenkannan berättar att prinsessan just planterat det lilla trädet, men bildens dekorativa egenskaper överröstar den innehållsliga funktionen, och textens stöd måste till för att förklara vad som händer. - En tredje gång upprepas trädgårdsmotivet (s 127): "Hela skrinet var fyllt af skimrande äkta pärlor." Moe har valt det dramatiska moment i berättelsen, då syskonen finner skatten. Trädgårdsgångens kurva och det tätstreckade gräset lägger också här en dekorativ funktion till den berättande.

Slutscenen med avslöjandet av de falska systrarna, "Han pekade på de bägge degträgen" bygger Moe upp med systrarna på knä framför sultanen, som med ett vältaligt pekfinger visar på trägen, en starkt innehållsrelaterad bild som måste ha textens stöd för att begripas.

FISKAREN OCH ANDEN

"Fiskaren och anden" ger illustratören nya tillfällen att spela med storlekskontrasterna (mellan den jättelika anden och den lille fiskaren). De två inledande presentationerna av anden är utformade inom en "vinkelhake"-ram kring textrutan, vilket ger anden plats att svälla ut och fylla den övre, bredare delen av bildytan. (En tidigare bild med samma form, den enögde jätten kontrasterad mot Sindbad och hans män som gömt sig bland veden (saml I s 130), spelar på ett liknande tema, men med mindre kraft). - Särskilt bild nummer två är mycket effektiv, med fiskaren i helfigur, sedd i starkt förkortat fågelperspektiv hoptryckt längst ner i bildhörnet, medan andens långa böljande skägg växer upp ur flaskan. - H J Ford väljer att teckna endast andens enorma, fjällbeklädda ben, resten får fantasin tillägga.

Två roande och skrämmande scener med de talande fiskarna i sin stekpanna tecknar Moe med stor inlevelse, särskilt den senare: ---

en stor, svart man med bister uppsyn. Han berörde fiskarna med en staf, som han hade i handen, och ropade med en mullrande, sträng röst endast de korta orden: Fiskar, gören er plikt! Och fiskarna lyfte genast sina hufvuden ur pannan och svarade: Ja, vi lyda kvickt.

Vi ser stekpannan som håller på att stjälpas, och fiskarna på väg att rutscha ur den. Eldskenet lyser underifrån upp den muskulöse svarte mannen, som av Moes försetts med kroknäsa, svällande läppar, pannband och assyriskt skägg.⁵³ Dessa detaljer utvidgar textens kortfattade beskrivning av mannen och förstärker den orientaliska atmosfären. Bilden är dock helt beroende av textens stöd för att tolkas rätt.

Två starkt spänningsladdade bilder, som utspelas i samma miljö och bildar en sekvens, är "Han stod kvar på trappan", där drottningen och den elake trollkarlen möts, hon i häftig rörelse och han statuarisk, svartklädd, hotfull, och "Skyndsamt lindade han sedan in trollkarlen och släpade ut honom i trädgården". Strax innan berättar texten: "Han (sultanen) gaf sig icke längre ro med att betrakta den vederstyggliga häxmästaren, som låg där och pustade, utan lyfte sitt svärd och skilde med ett hugg hans hufvud från kroppen." Och visst har sultanen på Moes bild dragit sitt svärd, och nog släpar han trollkarlen efter sig, men huvudet sitter kvar på kroppen!

Moes bild stämmer bättre överens med den danska texten, där han "genomborede hans bröst med svaerdet", och det är alltså inte, som man först vill tro, frågan om någon dämpning av effekten för barnläsarnas skull, utan bilden är förmodligen tecknad till den danska utgåvan.

PRINS ACHMED

"Prins Achmed och feen Paribanu" hör till de konstnärligt bäst genomförda bildsviterna i Moes Tusen och en natt. - Sagan inleds med en bild av de tre furstesönerna till häst, sedda bakifrån (s 182). Mantlar, turbaner, hästbakar bildar en spänstig treklang av svällande volymer, och plymer och hästhovar ger fart åt ritten och fästpunkter för läsarens blick. Rörelsen in mot bilddjupet understryks av att furstarna ses bakifrån, men bromsas samtidigt av de upprepade, mjukt böljande horisontalerna i huvor och mantlar. - Lika typisk för Moes hantering av volymer är "Och se - strax höjde sig mattan från marken." Manteln svällande kurvor, kupolen, kroksabeln och turbanerna kontrasteras mot den österländska stadens rätlinjiga vita huskuber. Achmed svävar framme vid själva bildytan, medan husblockens placering trappstegsvis över bilden, återgivna i lågt fågelperspektiv, suggererar djupet inåt-nedåt. Bilden kan tolkas också utan textens stöd, och den är ovanligt mättad med lustiga detaljer, exempelvis de små figurerna på torget långt därnere. Moes synteser medför annars vanligen ett mycket förenklat detaljar-

bete.

"Han spände bågen" (s 199) beskriver Prins Achmed med bågen hårt spänd, vänd mot läsaren, omgiven av sina bröder och i bakgrunden en soldatvakt. Allas blickar är fästa vid hans hand, och att detta är ett avgörande ögonblick framgår klart även utan textens stöd. Formellt är det en samlad pyramidkomposition av svällande former och svepande linjer, och bågen, kroksablarna, mantlarna repeterar alla samma spänstiga kurva. Den snett ut ur bilden mot läsaren riktade rörelsen förstärker illusionen av styrka och spänning. I bildsviten till Trojanska kriget illustrerar Moe ett liknande handlingsmoment, men med pilen riktad horisontalt över boksidan, vilket något dämpar effekten (se s 143).

Teckningarna i denna långa saga är ganska glest placerade, men de som finns är desto effektfullare. En ruskig trollkärning presenteras vid sina trolldomslundor belyst av en flämtande ljuslåga. Trädgårdsmotiven återkommer, men mindre dekorativt utformade än i "De afvundsjuka systrarna". - I slutscenen (s 230) släpper Moe fram den humor som också Wahlenbergs text är så rik på: "Sedan hade han heller inga fler att peta hufvudena af, ty hela hofvet hade tagit till fötter och skingrats som agnar för vinden." Vi ser den lille dvärgen med kroknäsa, skägg och turban tecknad i förkortning uppifrån, med järnstången i högsta hugg, och i fonden snubblar hovfolket iväg. Någon har tappat en sko, och de två fötter som skjuter in i bildens nederkant måste tillhöra någon av dem som dvärgen "petat hufvudet af". Som så ofta har Moe byggt upp kompositionen på en diagonalt placerad rörelse, här dessutom laddad med spänning mellan framåt- och bakåtriktning. -

Den standardiserade slutfrasen på den lyckliga kärlekssagan har det däremot inte roat Moe att gestalta: "ingen tviflade på att Prins Achmed var den lyckligaste prins, som någonsin hade lefvat".

DEN LILLE DOMAREN

"Den lille domaren" är en kort moralitet om barnets oförvillade omdöme, och den handlar om etik i stället för våld och passioner och magi. Här har Moe utnyttjat kraftiga svartvitkontraster av både stämningsskapande och grafisk effekt. När den bedräglige Mustafa häller nya oliver i krukan (s 237) spelar skuggorna över bilden, och det framgår tydligt att förehavandet är ljuskyggt. I taket är trävirkets struktur tydligt uttecknad, och ramen har en lätt antydd morisk karaktär. - Den för jugendstilen karakteristiska teckningen av träets ådring återkommer i nyckelbilden "För fram de båda tvistande! sade han". Scenen beskriver exakt texten om hur Soliman och hans lekkamrater leker domstol. Solimans handrörelse fäster uppmärksamheten vid honom,

och de skarpa skuggorna suggererar Söderns skarpa solljus. Bilden är fast uppbyggd av stora plan och raka linjer, med få detaljer - en teknik lika typisk för Moe som de svällande volymerna och de gungande kurvorna. Trälådans placering markerar det ganska grunda bilddjupet, som bromsas av planket och husväggen.

HARUN AL RASHID

"Harun al Rashid och Abdalla" är ytterligare en moralitet, denna gång om girigheten och dess straff. Den enda teckningen med någon poäng i denna oinspirerade bildsvit är scenen där kamelerna travar fram genom öknen medan Abdalla tigger dervischen om den undergörande salvan (s 274). De gestikulerande händerna spelar här återigen en huvudroll i bilden, som för övrigt har en "morisk" inramning.

DEN KLENTROGNE SULTANEN

"Den klenetrogne sultanen" skildrar på ett hisnande åskådligt vis tidens relativitet. - "Tjocka rökpelare hvirflade omkring - staden såg ut som ett eldhaf." Denna scen tecknar Moe med dramatisk svärta, händerna är som vanligt vältaliga och bilden låter sig tolkas utan textens stöd. - I en annan drömsekvens vaknar sultanen "Naken och hjälplös på en öde strand". Konstnären har klarat anständighetsproblemet med en något tvungen pose, havsvågorna är som vanligt av klen illusion, och bilden innehåller inte tillräckligt av spänning för barnläsarens uppmärksamhet. Texten är i detta moment mer utförlig och fantasieggande än bilden, som ju för övrigt är omöjlig att tolka utan dess stöd.

Flera ganska spännande situationsbilder följer, men den roligaste poängen ger slutbilden, där sultanen sittande i sitt badkar får klart för sig att alla de sju årens mångskiftande upplevelser utspelat sig i det ögonblick han doppade huvudet i vattnet. Sultanen är placerad mitt i bilden, med blicken riktad rakt ut mot läsaren. Säkert var det just denna hjälplöst frågande blick som fick bilden att etsa sig in i barnläsarens minne.

B75

KONUNG MAMUD

"Konung Mamud och pastejbagaren", slutligen, är en kort, hemsk och underhållande saga (som saknas i danska upplagan). Svartvitkontrasterna används flitigt. - "Ändtligen hade han gjort en matta ---" ger ännu ett exempel på händernas huvudroll, liksom figurernas hållning, här speglade förundran, tillfredsställelse. Personerna vänder ryggen till läsaren och inbjuder där-

med denne att gå in i bilden. - Det gör också sultanen i "En karl kom insmygande i källaren, hållande i handen en yxa" (s 317). Den skurkaktige pastejbagaren tänker mörda sultanen. Med ytterst lätt hand skisserar Moe "Hufvudskålar och ben --- och stympade lik af människor som efter allt utseende blifvit mördade" som Wahlenberg så vältaligt utmålar. Ändå kan Moes bild med sitt dramatiska utspel av svartvitkontraster, yxans belysta egg, sultanens avvärjande handrörelser, knappast sägas dämpa skräckstämningen. De två följande bilderna bygger på liknande svartviteffekter, men skräckstämningen är inte fullt så laddad. I slutscenen: "I nästa sekund låg visirens herre och konung i hans armar" skildras befrielsen ur fängelsehålan i en fast uppbyggd komposition med många uttrycksfulla rollinnehavare. Figurerna är kristallklart tecknade, med en konturlinje som är ovanligt stark och heldragen för att vara av Moes penna vid denna tid. Rörelsen koncentreras i sultanens "fotarbete", och tofsen på visirens turban pekar rakt upp som ett triumferande utropstecken.

SAMMANFATTNING

Som Klingberg påpekat (SS s 87 f) var valet av Tusen och en natt för SAGA-serien ett uttryck för en ny attityd bland samtidens pedagoger och uppfostrare. Från en negativ, etiskt motiverad inställning till de orientaliska sagorna som olämplig barnlitteratur, med deras "osedliga motiv och glödande fantasi", hade pedagogerna nu tagit ställning för den romantiska synen på dessa "färgrika och fängslande" sagor, dvs man erkände fantasin som positiv kraft.

Anna Wahlenbergs version av Tusen och en natt-sagorna tar fasta på underhållnings- och spänningsvärdet. Handlingen förs raskt framåt och miljö och naturbeskrivningarna är kortfattade. Drastiska och komiska poänger, och rena skräckstämmingar, presenteras med stor trovärdighet och målade utförlighet, medan de sensuella partierna givetvis fått mindre utrymme.

BERÄTTARTEKNIK

Glidningarna mellan fantasi och naturalism är skickligt återgivna både i Wahlenbergs text och Moes bilder. Moe ackompanjerar sagorna med tydliga, texttrogna dramatiska bilder. Han är både konkret och fantastisk. De mest spännande sagorna tänder Moes fantasi till kraftfulla kompositioner av stor inlevelse (exempelvis Aladdin, Sindbad), medan moraliteterna som utspelas på ett inre plan, engagerar honom mindre starkt (exempelvis Harun al Rashid). Moes humor kommer också till uttryck, i samspel med Wahlenbergs och oftast tillsatt med en dos skräck.

Moes styrka är syntesen, inte detaljarbetet. I de bilder där detaljarbetet är utförligt gäller det dräkter och annan rekvisita som placerar sagan i sin österländska miljö. Men vanligen inbjuder inte bilderna till att försjunka i detaljer, utan ögat fattar snabbt Moes sammanfattning av situationen.

BILD- TEXTRELATION

Om vi ser till textens bokstav, dämpar Moes bilder visserligen ganska ofta ordens utmålning av skräck, fasa och dödsfara, men deras suggestiva kraft är knappast svagare än textens. - Bildernas beroende av texten är genomgående mycket starkt. Moe griper gärna in exakt vid eller strax före spänningens kulmen, och förklaringen till de fantastiska bilderna tvingas barnläsaren finna i texten.

Barnläsarnas identifikationsmöjligheter varierar med sagans innehåll, men de trovärdigt visualiserade storlekskontrasterna i sagor som Sindbad och Fiskaren och anden torde vara speciellt inbjudande till identifikation. - Huvudpersonen vänder ofta ryggen mot läsaren, vilket kan inbjuda denne att "gå in i" bilden. Men motsatta förhållandet förekommer också, dvs att huvudpersonen vänder ansiktet mot läsaren och med blickens hjälp drar dennes intresse till sig (exempelvis Den klentrogne sultanen). - Personligen tror jag dock inte att man bör dra generella slutsatser av sådana berättartekniska grepp. Arrangemang och rörelseriktningar kan läsas på flera olika sätt, som alla kan vara lika tänkbara, lika "riktiga".

MILJÖ

Den orientaliska miljön i Tusen och en natt tecknas av Moe med habil, schabloniserad exotism i dräkter, interiörer, gatubilder och fysionomier. Här finns turbaner och kaftaner, näbbskor, slöjor, kroksablar osv. Vita husblock, minareter, valv och kupoler. Palmer och kameler, och en och annan åsna. - Vad fysionomierna beträffar, så markeras exotismen bl a av många varianter av skägg, från kalifens prydligt friserade till trollkarlens långa svarta. Skurkaktighet markeras av kroknäsa och tjocka läppar - också det en schablon. Vackra unga prinsar och prinsessor karakteriseras med skrena drag, prydliga frisyrier, praktfulla dräkter.

Särskilt i andra samlingen uttrycker Moe praktens i de besuttnas palats med rikt mönstrade dräkter, mattor, kuddar och draperier, dekorativa utsmyckningar som egentligen inte alls hör samman med hans svepande syntetiserande stil och dramatiska berättarteknik. Det är också i andra samlingen som Moe tecknar de flesta dekorativa ramarna av morisk karaktär, men denna "öster-

ländska" stil påverkar inte bildelementen innanför ramen. - Inledningsvinjetten med lotus, stork m m i första samlingen är också ett utslag av orientalism.

STILMEDEL

Tusen och en natt-sviten innehåller, som jag försökt visa i bildanalyserna, många goda exempel på Moes personliga stil såväl som på hans vid denna tid relativt starka intryck av jugendstilens stilkarakteristika. Detta visar sig i dekorativa detaljer som teckningen av trävirkets ådring, av gräs eller strömmande vatten (Sagorna om Den lille domaren, De afvundsjuke systrarna), liksom i kompositionsgrepp som den högt lagda horisonten och den uppbromsade djupeffekten. Tendenser till den "nya stilens" ytbundenhet och skiktning av djupet i två plan omväxlar med Moes traditionellt uppbyggda djupperspektiv, konstruerat av rörelseriktningar och mot bilddjupet krympande dimensioner. - Den starka konturlinjen i jugendgrafiken förekommer däremot knappast renodlad i denna bildsvit, även om tendenser finns. De nya tendenserna är något mer uttalade i andra samlingen, trots att den följer så nära i tiden. Speciellt svartvitkontrasterna (i större fält) och ramverken förekommer oftare där än i första samlingen.

Moes personliga stilgrepp är integrerade med hans berättartekniska grepp. Arrangemangen av de uppträdande personerna, av rörelseriktningar och skugg effekter är typiska för hans stil och används medvetet för att skapa spänning. Kompositionellt används de klassiska hjälpmedlen, övergripande geometriska former som diagonaler, trianglar, spiraler osv. Moe är en medveten "regissör", med ett arbetssätt som står närmre filmregissörens än teaterregissörens. Han gör klipp i figurerna och återger scener i fågelperspektiv eller grodperspektiv, till exempel, och han beskär gärna bilderna kraftigt. - Men farten och dramatiken i bilderna byggs inte bara upp kompositionellt. Moe driver också fram bildernas rytm med hjälp av sina karakteristiska streckknippen, som ömsom formar svällande volymer, ömsom rätlinjiga plan med inbyggda konturer, ömsom bolmande rök som gradvis upplöses - eller rentav andeväsen! Någon gång (som i Konung Agib) upplöses strecken i en oartikulerad grå massa, men oftast är de alltså ett flexibelt uttryck antingen för fasta kroppar eller mindre påtagliga fenomen.

Känslor och handling uttrycks på ett för Moe karakteristiskt vis med livfulla gester av huvudpersonernas händer; snabbhet och styrka uttrycks av fötternas energiska rörelse. - De "filmiskt" uppfattade scenerna av hisnande storlekskontraster (exempelvis Fiskaren och anden, Sindbad), som är sedda ur låg synvinkel och i extrem närbild, försätter läsaren i den lilla män-

niskans situation gentemot naturkrafter och andeväsen, och är alltså samtidigt ett stilgrepp och ett berättartekniskt raffinemang.

FÖREBILDER?

Något beroende av direkta förebilder har jag inte kunnat spåra. Visserligen har Moe i enstaka fall (Sindbad) lånat uppläggningsen av motivet från sin samtida H J Fords tolkning av samma sagor. Skillnaden mellan Moes dramatiska synteser och Fords detaljrika, dekorativt statiska bilder, där varje sak har lika vikt, är dock signifikativ. Bägge konstnärerna tillhör tidsstilen, men helt olika genrer, Ford den engelska art nouveau som uppstod ur Arts and Crafts, Moe den tysk-nordiska varianten.

SOM BOKKONST

Också som bokkonst är Moes Tusen och en natt halvvägs mellan tradition och förnyelse. Bilddjup, rörelseriktningar och skuggor tillåts trots allt inte slå sönder bilytan, svartvitkontrasterna är på väg att fördjupas, konturlinjen förstärks något, och ramarna blir alltmer medvetet integrerade med bild och satsyta. Relationen till satsytan är välbalanserad.

Bildramarna förtjänar, som alltid i de tidiga SAGA-volymerna, speciell uppmärksamhet. I första samlingen förekommer en del oinramade bilder, som dock inte tenderar att flyta ut okontrollerat över bokens sida. I andra samlingen är samtliga bilder inramade, antingen av en rak linje eller inom en vinkelhakeformad yta, eller med enkelt antydda "moriska" dekorationer. Lika lite som övriga SAGA-tecknare hänger sig Moe åt breda, fyllda ramar å la samtida engelsk barnboksillustration, exempelvis Ford. En enda, rak eller svängd, linje fick räcka som gräns för bilden.

Kap. V ONKEL TOMS STUGA Illustratör Karl ASPELIN Bearbetare Amanda KERFSTEDT

BREVEN BERÄTTAR

Den 28 mars 1899 skriver Karl Aspelin i ett brev från Kivik:⁵⁴ "Högtärade Fru Hammarlund, Det skulle i hög grad intressera mig få teckningarne till Onkel Toms stuga i sommar och jag tackar på förhand, samt skyndar att anmäla mig som aspirant härtill." Och i maj samma år undrar konstnären "Hur blir det med teckningarne till Onkel Toms stuga. Skulle anse det mycket hedrande om Ni ville anförtro mig detta angenäma uppdrag!" Men breven tycks ha gått om varandra, eftersom Aspelin redan nästa dag tackar för brev från fru Hammarlund med

anbuden om mer teckningar. På svar hvilket af de tre jag skulle vilja bestemma mig för: Onkel Toms stuga, Från korstågens tid, eller en historisk serie skulle jag obetingat föredraga något af de två sednare och då det som skulle "innehålla mest teckningar": Vi lefva ju i en tid då det materiella också har sin talan! För historiska saker har jag alltid haft förkärlek och skulle således vara mycket glad att få något dylikt att göra.⁵⁵

Men boken om korstågen blev inte av, då det beställda manuskriptet ej godkändes av kommittén (se Klingberg, SS s 43), och ej heller någon "historisk serie". Det av Aspelin minst eftertraktade uppdraget, Onkel Toms stuga, kom alltså på hans lott. Den 13 juni 1899 erkänner Aspelin mottagandet av manuskriptet m m. (Amanda Kerfstedts manuskript hade lämnats in och blivit godkänt av SAGA-kommittén i maj, enligt Klingberg SS s 42, och Aspelin tycks från början ha haft en fullständig text att arbeta med).

Manuskriptet kom i går och Onkel Toms stuga (den med J. Nyströms teckningar och den norska) några dagar innan. Härmed mycket tack för den stora välvilja hvarmed fru Hammarlund vill underlätta saken med teckningarne för undertecknad... Fru Jenny Nyström-Stoopendahl har tydligen mycket noga studerat kostymerna, men jag antar hon ej skulle tycka om ifall en annan för mycket begagnade sig af fördelen att "skörda hvad hon sått". Jag är emellertid ofantligt tacksam för det jag fått se dessa vackra teckningar och skulle ju kunna i dem se den tidens kostymer om ej den af fru Hammarlund omtalade Bilderboken skulle komma. --- (PS) Mätte jag kunna teckna till den vackra berättelsen i samma anda som texten har!

Nästa bevarade brev är från 1 okt 1899, och det meddelar att 22 teckningar till en del av Onkel Toms stuga, samt manuskript, följer. Aspelin ber samtidigt få behålla de andra böckerna tills vidare. - Den 22 januari 1900 återsänder han manuskriptet och 15 numrerade teckningar, troligen slutle-

veransen, eftersom han fick arvodet för hela boken i februari, 412:-. (Förlagets kassabok, Svenska Barnboksinstitutet.) Samtidigt tackar kostnären för det första tryckta häftet av Onkel Toms stuga (som utkommit 13 januari):

och har det smärtat mig mycket, att teckningarna ej lyckats i trycket, i synnerhet de hvarest negerhufvudena förekomma. Hade jag vetat detta, kunde jag ju använt finare streck. Hoppas att dessa sista lyckats bättre.

Också nästa brev vittnar om den samfälliga omsorgen om det tekniska utförandet av illustrationerna:

Jag får på det hjertligaste tacka för det sista brefvet och de deri förekommande löften att på anstalten mått och steg skulle företagas för att teckningarnes reproduktion skulle blifva bättre. --- Men kan jag i framtiden få mottaga flera uppdrag så lofvar jag härmed att iakttaga alla försiktighetsmått så att reproduktionen i allo skall blifva bättre. Jag hoppas att de nu uppsända teckningarna skola blifva bättre än de första. Mycket glad att fru Hammarlund är nöjd med så att säga "andan och meningen" i teckningarna.

Det finns ytterligare ett brev bevarat, daterat den 22 dec men utan år, som förmodligen gäller Onkel Toms stuga (bl a därför att Moes teckningar till Tusen och en natt nämns, vilket stämmer kronologiskt). I detta brev diskuterar Aspelin ingående placeringen av bilderna i förhållande till texten, vilket ger god insyn i redaktionens och tecknarnas samarbete, och tecknarens sätt att närma sig texten:

Det förvånar mig att ej teckningarna kunna ordnas på ett bekvämt sätt till de motsvarande sidorna. Mycket ledsen om det komme att uppstå svårigheter. Jag kan knappast tro att jag skulle ha glömt detta. Hvad jag med säkerhet vet är att jag åtminstone i det tredje manuskriptet och antagligen äfven i det andra på fru Hammarlunds egen anhållan i marginalen af manuskriptet skref teckningens nummer och dessutom i texten med blyerts underströk de ord, hvarur jag hämtat motifven till teckningarna. Åtminstone är detta fallet i de manuskript som blifvit mig tillsända. --- På de första 24 teckningarna skref jag under orden som de lydde i manuskriptet, men som sagt ändrade detta, på Eder anmodan, i de följande der det ströks under i sjelfva manuskriptet hvad som tecknades öfver.

Det tekniska utförandet nämns också i ett brev från den 28 februari 1900, där konstnären skriver att han nästa gång skall skaffa sig vad han kallar "bristolpapperet" (bristol-kartong), "om det kan göra reproduktionerna bättre". - Och den 29 januari summerar Aspelin sina erfarenheter från arbetet med Onkel Toms stuga:

beder om öfverseende för långa dröjsmål och för det bristfälliga i det tekniska utförandet, detta till stor del beroende på obekantskap med bästa sättet att gå tillväga för att få sakerna att verka i tryck. Då jag nu på ett älskvärdt sätt blifvit uppmärksam på dessa fel, skall det för framtiden blifva mig af stort intresse att få dem aflägsnade.

Av korrespondensen med Amanda Hammarlund framgår alltså, att Aspelin fått låna 1896 års svenska familjeutgåva med Jenny Nyströms illustrationer av förlaget.⁵⁶ Med "den norska" (jämför brevet 13 juni 1899) avser konstnären förmodligen den norska parallellutgåva av Børnernes bogsamling som utkommit 1898, året efter den danska originalupplagan, och som var försedd med den danska utgåvans teckningar av Poul Steffensen.⁵⁷ Vid bildanalyserna skall jag ställa Aspelins tolkning av vissa motiv i relation till Nyströms och Steffensens, vilket ger en intressant belysning åt hans särart, utan att dock ge belägg för att han lånat ur detta bildmaterial annat än undantagsvis. Men tydligen har Aspelin också haft en gammal engelsk bildsvit från ca 1852-53 tillgänglig. Den trycktes i flera svenska utgåvor (varav den första 1854 och den senaste 1883) och var förmodligen av engelskt ursprung.⁵⁸ Det är ju inte orimligt att tänka sig att Aspelin, som var född 1857, själv ägde 1883 års utgåva, om han nu inte lånat även den från förlagsredaktionen. I vilket fall som helst kan flera motivlån ur dessa gamla bilder påvisas, vilket jag skall återkomma till vid bildanalyserna. I brist på bättre måste jag kalla dem "1850-talsbilderna".

Av de förhållandevis få tidigare svenska barnupplagorna tycks ingen ha haft litterära eller bildmässiga kvalitéer som kunnat vara förebildliga för SAGA-versionen. 1869 utkom en förkortad oillustrerad upplaga för barn, men sedan dröjde det till 1897 innan nästa, en drastiskt förkortad bearbetning i serien "Ungdomens bibliotek".⁵⁹ Den sistnämnda var försedd med några få samtida illustrationer av okänt ursprung, (återgivna efter laverade teckningar), och saknar betydelse för Aspelins tolkning av berättelsen. Att denna med SAGA nästan samtida upplaga inte ansågs hålla måttet på pedagogiskt håll, framgår indirekt av att den ej finns med på listan över Sveriges allmänna folkskolläraryörelses vandringsbibliotek till folkskolorna, där i stället en tjock, oillustrerad vuxenupplaga distribuerades (tr 1883).

Det fanns emellertid under 1880- och 90-talen i Sverige också en ganska rik flora av faktaböcker om Amerika, på grund av emigrationen, som bredvidläsning för skolorna, och inte minst som ett led i debatten om slaveriet, som den bildade svenska allmänheten engagerat sig i. Till den sistnämnda gruppen hör Cecilia Bååth-Holmbergs stora, rikt illustrerade verk "Kampen för och emot negerslafveriet i Norra Amerika" från 1896. Den "bilderbok" som Aspelin nämner i breven kan ha varit denna, eller också någon annan faktabok, men några direkta spår går inte att avläsa i hans illustrationer, även om några få exteriörer m m tycks vara avritade efter förlaga. - I varje fall vidhölls, som vi sett av breven, kraven på autenticitet i återgivningen av

miljö och kostymer även vid illustreringen 1899 av Onkel Toms stuga, trots att tidsavståndet inte var mer än några decennier.

Men frånsett vilket underlag Aspelin haft för sin tolkning av den amerikanska Söderns miljöer, så ägnar han sig huvudsakligen åt människoskildringen i berättelsen, och inte åt miljön. Aspelin var en rutinerad folklivsskildrare, både i sitt fria måleri och i bokillustrationer m m. Han var också uppskattad som porträttör, och "modellerna" till åtminstone en del av personerna i Onkel Toms stuga kan tänkas ha varit folk ur hans lantliga skånska omgivning.

BOKEN OCH DESS BILDER

I de första två korta kapitlen, Slafhandlarens besök och Modern, presenteras läsaren för några av handlingens nyckelpersoner: slavhandlaren Haley, Elisa och lille Harry, och herrskapet Shelby.

Aspelin tecknar först Haley, som enligt Kerfsteds text var "pråligt klädd", herr Shelby "som såg ut som en verklig gentleman" och lille Harry, "utmärkt vacker med svarta lockar". Haleys randiga väst, bredbenta ställning och tunga drag har Aspelin hämtat från 1850-talsträsnittet av samma scen, liksom staven i Harrys hand, som ej nämns i Kerfsteds text. Men han har lyft bort ljusdunkleffekter och diverse interiördetaljer, och flyttat personerna närmare läsaren, så att vi kan studera Haleys buskiga ögonbryn och framskjutna underläpp, schabloner för skurkaktighet. - På nästa bild av Aspelin ses Elisa skynda ut ur rummet med sin lille pojke, och de två bilderna utgör alltså en kort sekvens.

Elisa anförtror sin ängslan åt sin matmor (fru Shelby), ett samtal som Aspelin återger i närbild och halvfigur, utan plats för miljöteckning men med starkt framhävd varm känsla mellan de två kvinnorna. - Jenny Nyström återgav samma scen i en stor tablå i salongsmiljö, typiskt nog dominerad av en stor, tom spegelyta och med de två kvinnorna både fysiskt och psykiskt på avstånd från varandra.

"Elisa lutade sig emot honom" är en starkt känsloladdad avskedsscen, där Aspelin låter Georg ta hustrun i famn, medan lille Harry drar mor i kjolen (ett tillägg utöver texten). Söderns skarpa solljus markeras av en tunn, mättad skugga i kontrast mot stora vita ytor. - I den äldsta versionen, 1850-talsbilden, klamrar sig lille Harry fast vid sin pappa i stället, och arrangemanget är överhuvudtaget helt annorlunda. Jenny Nyström skapar ett både bildligt och formellt avstånd mellan kontrahenterna, men hos henne drar barnet mor i kjolen, vilket både Steffensen och Aspelin upprepar. I fråga om känslornas styrka befinner sig Steffensens version halvvägs mellan de två svenska: Aspelin förstärker textens beskrivning av ångest inför framti-

den. Nyström dämpar och idylliserar, långt från textens stämning.

KAP. 3 EN AFTON I ONKEL TOMS STUGA

Nu presenteras Onkel Tom, Tant Kloe och alla barnan. Konstnären inför här de "randiga negrer" som han också tecknat i Sagan om Slarfverus (Tomtefars sagor och berättelser, 1899), dvs han markerar den mörka hudfärgen med tät, tvärgående streck. Effekten är god, men tämligen grov, och man förstår Aspelins besvikelse över utfallet i trycket (se brevcitat s 1). De täta svarta strecken används emellertid också i andra sammanhang i Onkel Tom än "negerhufvudena", tex i teckningen av trävirke m m, och de bidrar till en kraftfull, rustik effekt som är av bokteknisk betydelse för helhetsintrycket. Hur tillkom då denna teknik? - När Aspelin ställdes inför uppgiften att återge mörk hy utan att använda sig av halvtoner som i laveringen, som höll på att bli omodern (se kap I s 18 ff), så har han kanske helt enkelt hämtat inspirationen till sina "randiga negrer" från de gamla 1850-talsbilderna till Onkel Toms stuga. I de gamla xylografierna markeras mörk hy just med tät, tvärgående randning, och Aspelin imiterar denna effekt med sin tuschpenna. Å andra sidan kan idén vara mycket allmännare än så: hela hans generation hade ju växt upp med xylograferade illustrationer. - Det är också lustigt att se hur annorlunda Jenny Nyström (som inte tecknar för fototypier) hanterat problemet: dels med tät, mörk lavering, dels med en tuschstreckteknik som mer närmar sig etsningen.

"Onkel Tom svettnas och pustar" och "Griffeln håller han i orätt hand", och det gör givetvis också Aspelins Onkel Tom. - Aspelin tecknar slaverna med markerat negroida drag, men de framställs som varma, kraftfulla, glada människor och det finns ingenting av karikatyr eller schablon i hans syn på dem. Helt förmår han inte individualisera de svarta ansiktena, men hans framställning har liv, must och trovärdighet till skillnad från Jenny Nyströms idealiserade, "vackra", svarta människor som i själva verket avslöjar en mera fördomsfull inställning hos konstnären. (Hon kan till och med någon gång teckna "dåliga" eller "dumma" negrer med schablonen vit oval till mun.)

"Onkel Tom bad rätt upp i himlen." Gårdens folk möts för aftonbön hos Onkel Tom, som skildras stående med knäppta händer mitt i kretsen av bedjande, en bild av starka känslor och stort lugn. Svartvitkontrasten är kraftig, linjerna grova. - Detta avsnitt innehåller också en ögonblicksbild som visar Toms kärlek till sina barn. Han dansar omkring med den minsta på axeln, "under det master Georg slog efter henne med sin näsduk". Denna idyll avstår Aspelin från att teckna, medan Jenny Nyström gör en livlig helsidesbild i

streckteknik, och Poul Steffensen (som laverar sina teckningar) närmar sig Nyström i sin tolkning av samma scen. Också han idealiserar för övrigt sina "negrer".

KAP. 4 FLYKTEN - KAP. 5 UPPTÄCKTEN

Här beskrivs samtalet mellan herrskapet Shelby om sveket mot Elisa, och deras beslut att fly. Aspelin tecknar en sekvens av tre bilder: samtalet, den lyssnande Elisa, och Elisa vid barnets säng. Trots frånvaron av yttre handling både i text och bild stiger spänningen stegvis.

Vid övergången till följande kapitel ses Tom ta avsked av sina sovande små barn: "Han lutade sig öfver bädden." Liksom bönescenen är detta en starkt sammanhållen komposition, där det markerade djupet samtidigt motverkas av de kraftiga, mättade svartvitkontrasterna som binder bilden vid boksidans yta. Onkel Tom vänder sig från läsaren, med huvudet i händerna. Tant Kloe torkar sina tårar med förklädet - bägge sluter de sig kring sorgen.

Nu följer ett händelseladdat kapitel med Elisas flykt, slavhandlarens jakt efter henne, och slavpojkarnas sabotage mot slavhandlarens häst. På 1850-talsbilden av den scen där slavhandlaren kastas ur sadeln sker allt i sidled, den vita hästen är i centrum, Haley sitter i ena bildhörnet och slavpojkarna jagar efter hästen i den andra bildhalvan. -

Poul Steffensen placerar hästen i förgrunden, i intressecentrum, och Haley vid bildens sida (liksom 1850-talsillustratören), medan Jenny Nyström och Aspelin bägge tecknar Haley bakifrån, i stark förkortning, sprattlande med benen i vädret. Kompositionen bildar en sicksackrörelse inåt-uppåt både hos Nyström och hos Aspelin. - Detta är alltså ett av de enstaka tillfällena då Aspelin lånat kompositionsidén från Jenny Nyström (motivet hade ju redan valts av de äldsta föregångarna), men han samlar figurerna inom en trång, vertikal bildram, och avgränsar bildrummet även med horisontlinje och moln. Detta ger både gräns och rymd åt hans bildrum, medan Nyströms är obegränsat. Också hatten längst ner på bilden, som poängterar det nesliga fallet från hästen och understryker bilddjupet, har Aspelin från Jenny Nyström.

KAP. 6 EN FÖRTVIFLAD MODER

Läsaren får nu följa Elisas flykt genom natten med sitt barn, vilket skildras från hennes egen synvinkel. Av Aspelins fem bilder till kapitlet är två mycket dramatiska: den springande Elisa på isflaken, och räddningen vid stranden efter den livsfarliga isvandringen. I bilden av flykten över isflaken har Aspelin direkt "översatt" 1850-talsbilden av samma scen, men det skissartat snabba i hans teknik, det minimala detaljarbetet och den mättade

B76

svärtan i fonden ger hans bild en helt annan intensitet.

Även Jenny Nyström kan sägas ha lånat Elisas pose från 1850-talsbilden, men hon har placerat Elisa långt bort i bildrummet och slavjägaren främst, medan både konstnären bakom 1850-talsbilden och Aspelin alltså lagt synvinkeln och därmed huvudintresset på Elisa.

KAP. 7 MÄNNISKOJÄGARE

Aspelin tecknar här på en helsida de tre skurkarna Haley, Loker och Marks vid mötet på värdshuset. Han individualiserar de tre med stor inlevelse och i nära överensstämmelse med Kerfstedts beskrivning i texten:

Loker liknade en bulldogg i människogestalt. Med honom följde en liten spenslig man, som såg ut att vara smidig som en katt. Hans ögon voro svarta och stickande med lurande blick, och hans långa, spetsiga näsa tycktes just skapad att lägga sig i allting.

Aspelins porträtt av den spetsnäste Marks står ganska nära 1850-talsbildens, men arrangemanget är där helt annorlunda, en utförlig miljöbeskrivning med många detaljer. Dessutom är Aspelin den enda av de fyra tecknarna som låter skurkarna stå upp vid bordet. Hans på gränsen till karikatyr individualiserade skurkfysionomier återkommer senare i boken, till gagn för läsförståelsen, eftersom de går lätt att identifiera. Men anpassad till barnläsarna, i meningen dämpande, är ju denna bild långtifrån.

KAP. 8 EN SENATOR - KAP. 9 AFSKEDET - KAP. 10 RYMMARE

Scenen växlar över till senatorshemmet, där Elisa tagits om hand. "Hon var afsvimnad" visar Elisa som lagts på ett par stolar, en bild med stark närvarokänsla, känsloladdad men ganska svårtolkad. Aspelin samlar de hjälpsamma nya vännerna tätt runt Elisa, Jenny Nyström placerar de agerande på en rad tvärsöver bildytan och lägger Elisa att - tvärtemot tyngdlagen - balansera på två stolar som står alltför långt från varandra.

Vi är nu åter hemma hos Onkel Tom, som bereder sig att lämna sin familj och låta sig säljas för att hjälpa upp sin herres ekonomi. - Aspelin tecknar först Tant Kloe vid sin stickning, ensam i natten med ett fladdrande ljus mot en mättad svart fond, och sedan Onkel Tom i dörren med kistan på axeln, en av bokens nyckelbilder. Slavhandlaren väntar, bredbent och med cigarren i mun, strax bakom Toms kraftiga, lugnt undergivna gestalt. En återhållen spänning och stark medkänsla präglar Aspelins bild av detta centrala motiv. Däremot avstår han från att teckna Tom på slavhandlarens vagn, belagd med handbojor, som Jenny Nyström och 1850-talisten visar.

Ännu en scenväxling, denna gång till Georg på flykt, förklädd till gentle-

man. Hans utseende beskrivs här för första gången i texten, och Aspelin individualiserar därefter. Georgs klädsel, "ädla" profil och vackert lockiga frisyr tycks dock vara inspirerade av 1850-talsbilderna. - De tre illustrationerna till kapitlet är, liksom texten, neutrala i sitt stämningsläge. Katastrofen är nära, men utlöses inte. (Den f d arbetsgivaren känner igen George, men förräder honom inte.) Den ena av bilderna, "En nigger efterlyses", är utförd som ren konturteckning mot vit bakgrund, det hittills i boken mest radikala försöket att lätta upp den starka svärtan.

KAP. 11 EN AUKTION - KAP. 12 TOM FAR MED ANGBÅT

Detta är ett av bokens mest centrala kapitel, där budskapet om slaveriets omänsklighet och förnedring förs fram med nästan brutal styrka. Aspelin tecknar tre "reportagebilder". Inlevelse och medkänsla är starkast i den första, som visar Haley bändande upp munnen på en slav, medan de två andra bilderna visar tecken av att vara gjorda efter förlaga.

Här skildras den tragiska episod då den unga svarta modern Lucy skiljs från sitt barn och sedan dränker sig i sin förtvivlan. Hjulångaren tycks Aspelin att döma av det torra utförandet ha tecknat efter förlaga, men den lilla scenen av moderslycka före katastrofen, och de två slavhandlarna i färd med att kidnappa barnet, är återgivna med stark känsla. Den senare bilden är tecknad med konturlinje, men mot svart fond till skillnad från i bilden av efterlysningen (se ovan, kap 10).

Men allra starkast engagerades barnläsarna kanske av Aspelins bild av Lucy på väg att kasta sig i floden, en scen som i Kerfstedts text återges indirekt: "Mot midnatt vaknade Tom till hälften ur sin slummer. Han såg som i en dröm en svart gestalt störta mot relingen - han hörde ett svagt plaskande - och allt blef tyst." Lucy avtecknar sig mot svart, stjärnbeströdd natt- himmel, under henne glittrar floden, och ett tjockt rep, som skär snett in i bildytan med början vid hennes armbåge, leder läsarens blick ner mot floden och drunkningsdöden. Denna samlade bild av förtvivlan, känslotark men fri från sentimentalitetens gester och schabloner, står i stark kontrast mot den gamla 1850-talsbilden av samma scen, där själva språnget ut från relingen återges med teatralisk, naiv effekt.

KAP. 13 PÅ MISSISSIPPIFLODEN

Kulmen i detta kapitel, och en vändpunkt i berättelsen, utgörs av Toms räddning av lilla Eva när hon är nära att drunkna. Aspelin har hämtat några idéer från 1850-talsbilden, men omtolkningen till briljant svärta gör hans bild dramatiskt effektfullare, och lätt att snabbt uppfatta. Han tecknar

B78

Tom när det mest kritiska ögonblicket är över (liksom vår okände 1850-talist), hängande i ett från båten utsläppt rep med flickan i famn. Svartvitkontrasterna är starka, Evas vita klänning, Toms ljusa kläder och faderns vita händer avtecknar sig mot den svarta fartygssidan. Skarvarna i fartygsplåten riktas diagonalt och ger ett sugande djup åt bilden, samtidigt som det dramatiska skeendet utspelas vid dess yta. - På Jenny Nyströms version är det bara Evas händer som sticker upp ur vattnet, och Tom är på väg att dyka ner i floden, alltså ögonblicket före räddningen.

KAP. 14 TOMS NYA HEM

Här presenteras Tom för sin nya familj, den bortskämda fru St Clare, den dugliga miss Ofelia, de patriarkaliskt behandlade svarta tjänarna. Huset, "i sanning en ståtlig syn, detta palats med sina pelargångar", har Aspelin sannolikt tecknat efter förlaga (dock inte från 1850-talsbilderna) eftersom det är så torrt och försiktigt utfört.

Personernas karaktärer skildras ganska ingående i texten, liksom miljön, men avsnittet för inte handlingen framåt, och Aspelins försök att få grepp om personerna har inte resulterat i någon särskilt effektiv tolkning. - "Hon smyckade honom med blommor", den idylliska, sentimentala scen där Eva hänger en blomsterkrans runt sin Onkel Tom, har Aspelin åskådliggjort i en kontrastrik bild av en mycket späd Eva och en stor tung svartklädd Tom, där arrangemanget hämtats från 1850-talsbilden snarare än från Jenny Nyströms motsvarande bild. Dock med ett viktigt undantag: på den gamla bilden är Tom barfota, som ett karakteristikum för den svarte slaven, trots att texten talar om "blanka stöflar"! I SAGA-versionen heter det till och med "blanka kragstöflar", när det talas om hur välklädd Tom numera är, men Aspelin skär helt enkelt av figurerna nedtill, så att Toms fotbeklädnad inte kommer med i bilden.

KAP. 15 KVÄKARENYBYGGET

Också detta kapitel, där vi återigen får följa Elisas öden, har ett lugnt tempo. Elisa hämtar krafter hos kväkarfamiljen, och författarinnan ger en ljus bild av värme, trygghet, anspråkslöshet och godhet, som i förbigående sagt givit generationer av svenska barnläsare en mycket positiv bild av kväkarsekten. Den idealiserade, men trovärdigt beskrivna familjelyckan tecknar Aspelin, (som själv enligt sonens memoarer var en man av gammaldags fromhet) i en genrebild av kväkarfamiljens kök med Elisa och kväkarhustrun i samrpsåk. Kväkarhustruns mössa och klänning tycks ha tecknats med Jenny Nyströms motsvarande bilder som mönster. Trots genrekarakteren ligger dock

huvudintresset i Aspelins bild på de två kvinnorna och inte på tingen omkring dem. I enlighet med bildrytmens växling mellan mörka och ljusa bilder är denna tecknad i konturer mot vit botten - strax efter den mycket mörka blomstersmyckningsscenen.

KAP. 16 ÅTER PÅ FLYKT

Här laddas spänningen åter upp. Slavhandlarna har hunnit ikapp de flyende, och Aspelin tecknar först en kurvig landsväg inom trångt höjdformat, med häst och vagn i silhuett mot horisonten och pösande moln - en genklang av nordisk nationalromantik. - Den dramatiska konfrontationen uppe på klipporna skildrar Aspelin i en sekvens av tre bilder: först de flyende som tittar neråt efter förföljarna, sedan slavhandlarna som tittar uppåt efter de flyende, och sist slavhandlaren Loker som störtar ner från klippan, huvudstupa, till kväkarens replik "Här finns inte plats för dig. Vi bo något trångt häruppe. Var så god och vänd om!" (Bildrubriken utgörs av sista satsen i denna replik.) - Den andra bilden i raden porträtterar Loker och Marks, med väl artikulerad mimik, och den tredje visar alltså Loker som faller med huvudet före. De tjocka fingrarna spärras ut mot bildens ytplan, hatt och käpp är före Loker på väg ner i djupet, och uppe vid klippkanten betraktar de annars så blida kväkarna hans ömkliga fall. Bilden förstärker textens spänning, men är helt beroende av dess facit. Att Aspelin åtminstone delvis byggt sin tolkning på den gamla 1850-talsbilden avslöjas av den främste kväkarens klädsel och av Lokers gestalt med dess vilt viftande armar och ben, kanske också av dennes mimik. Men Aspelin har kraftigt förstärkt suggestion och effekt genom att vända Loker upp och ner! - Jenny Nyström och Poul Steffensen däremot tecknar Loker ögonblicket före fallet, just när han håller på att tappa fotfästet, och i deras bilder ligger blickpunkten uppe vid klippkanten i stället för, som hos Aspelin och vår okände 1850-talstecknare, vid Lokers gestalt. - För de samtida barnläsarna torde Aspelins bild ha varit den mest spännande, i sin konkretion och drastiska "reportage"-teknik.

KAP. 17 TOM BÖRJAR LÅNGTA - KAP. 18 TOPSY

Det första av dessa avsnitt innebär en andhämtningspaus utan action, men med starka inre spänningar, medan det andra presenterar busfröet Topsy i en tjugo sidor lång uppräknig av upptåg och uppfostringsförsök. Bokens tempo accelererar, dialogen är snabb och naturlig. (Kerfstedt markerar visserligen slavarnas bristande bildning med vissa grammatikaliska fel, "Mig tog Rosas röda örhängen", dock inte alls så kraftigt nedlåtande som i 1869

B80
a
b

års ungdomsutgåva, där dialogen skrivs "de"ä", ja"ä" när de svarta slavarerna pratar, medan Elisa talar korrekt som de vita...)

Författarinnans och bearbetarens syn på Topsy är givetvis starkt färgad av den vita borgerlighetens anständighetskrav och religiösa ideal under 1800-talet, och målet är att tämja hennes förvildade personlighet. Men detta avsnitt var förmodligen ändå det för sekelskiftets barn mest underhållande i hela Onkel Toms stuga. Det är tillåtet att skratta åt Topsys upptåg, hon är inte elak innerst inne, utan en generös person och ingalunda dum. Det är rentav tänkbart att för en stund identifiera sig med denna "stygg" Topsy som gör allting bakvänt, men med glimten i ögat, och som till slut vinner allas hjärtan, inte minst den ljuva, blonda Evas.

Aspelin har tecknat en sekvens på sex bilder med Topsy i olika situationer, i badet, spelande apa för lilla Eva, speglade sig, delande ut karameller till "niggerbarnen" (Topsys eget uttryckssätt i SAGA-versionen). Det är mer uttrycksfulla än lättolkade bilder, som är helt beroende av texten för att tolkas rätt. De täta strecken i den svarta hyn tenderar att flyta samman, helt mot tecknarens avsikt som vi sett av breven.

KAP. 19 I KENTUCKY - KAP. 20 ETT HOTANDE MOLN

Först utspelas ett kort mellanspel hos familjen Shelby, där Aspelin tecknar tant Kloe och unge Georg i förtroligt samspråk, sedan ett längre avsnitt om vänskapen mellan Tom och lilla Eva, och om hennes sjukdom och inre utveckling. Vi rör oss alltså återigen på det inre planet. Aspelin skildrar bl a hur Eva talar till Tom om sina dödsaningar. "Vet du af, sade Eva, i det hon reste sig och med strålade ögon pekade mot den glödande himlen, att jag går till änglarna? Jag går snart dit, onkel Tom." Landskapsbilden har här liknande karaktär som det förlovade landet i Elisars dröm i kap 15. Kontrasten mellan den ljusa flickgestalten och Onkel Tom understryks av hans svarta dräkt. Evas hand visar upp mot himlen, men utan textens hjälp kan bilden ändå knappast tydas. Arrangemanget av figurerna har viss likhet med Jenny Nyströms bild av samma scen, men landskapet är helt annorlunda hos Aspelin, tecknat som ett panorama mot en fri horisont.

KAP. 21 HENRIK - KAP. 22 FÖREBUD - KAP. 23 DEN LILLA EVANGELISTEN - KAP. 24 HEM

"Jag skall lära dig tiga, när jag talar", är en snabb men exakt och tydlig "reportage"bild av Evas kusin Henry en face med piskan lyft mot sin jämnåriga slav. Detaljer i Henriks klädsel, liksom en del av arrangemanget, är hämtade från 1850-talsbilden, men Aspelins bild har en mycket snabbare

puls och en tätare uppbyggnad, och svartvitkontrasten är väl uttagen. Jenny Nyström å andra sidan visar Henrik sedd från ryggen och längst bort i bilden, hon lyfter alltså inte fram huvudfiguren i fokus.

Följande avsnitt behandlar det vid sekelskiftet 1900 icke ovanliga ämnet i barnböcker: barnet och döden. Evas sista goda gärning, den busiga Tospels omvändelse, och hennes varma förhållande till fadern, beskrivs med stark känsla och med intuitiv psykologisk blick, särskilt vad Topsy beträffar. Så länge barnet alltid får höra hur förtappad hon är, försöker hon inte ens vara "snäll". Eva tränger igenom Tospels hårda pansar i en rörande scen, som Aspelin tecknat en helsidesbild av: "Eva lutade sig ömt öfver henne" (bildrubrik) till texten: "hastigt kastade hon (Topsy) sig framstupa på golvet och snyftade och grät öfverljuddt". Aspelin tydliggör med få medel kontrasten mellan de två flickornas personligheter, den ena trygg och ljus, den andra mörk och förtvivlad, och han förstärker känslolinnehållet genom uppdelningen av bilytan i en mörk och en ljus hälft. Denna enkla, koncentrerade bild uttrycker mera känsla än de följande sekvenserna från dödsbädden, där nog texten tar över barnläsarens inlevelse och medkänsla.

KAP. 25 ATERFÖRENING - KAP. 26 VÄRNLÖSA - KAP. 27 SLAFBASAREN

Handlingens tempo trappas nu upp. Katastroferna kommer tätt: St Clare blir dräpt, Tom och hans kamrater säljs, läsaren förs genom flera slavauktioner och presenteras slutligen för Legree, den sämsta sortens slavägare. Aspelin tecknar utan större engagemang några hastiga "reportagebilder", som även tekniskt är slarvigt utförda.

KAP. 28 ÅTER PÅ RESA - KAP. 29 FRAMKOMSTEN

Inte heller Legrees förfallna gård, de hunsade slavarerna eller det tunga arbetet på bomullsfälten ägnas den omsorg av tecknaren, som personligheterna i bokens första två tredjedelar fick del av. Den utförliga lektion i skillnaden mellan "goda" och "dåliga" slavägare, mellan patriarkalisk trevnad (på lösan grund) och yttersta förnedring och brutalitet, som författarens text förmedlar, följs inte upp i bilderna. Kanske har Aspelin här ännu mer än tidigare i boken tyckt sig vara på främmande mark, eller kanske har han ansett innehållet alltför sorgligt och deprimerande för att vara lämpligt att åskådliggöra för barnläsarna. Kanske har han helt enkelt varit trött på uppdraget - han är inte ensam bland SAGA-illustratörerna om denna avmattning mot slutet av boken.

KAP. 30 KASSY - KAP. 31 KASSYS BERÄTTELSE

Möjligen utgör bilden av Tom, som "låg, blodig och kvidande, i ett gammalt skjul" (texten) ett undantag. Den förmedlar en stark känsla: Kassy kommer in från nattmörkret för att sköta om hans sår, Tom är tecknad i stark förkortning, med huvudet mot läsaren. Men trots känslan har bilden en dämpande, tröstande effekt i förhållande till texten, som uttrycksfullt beskriver Toms plågor. Bilden tolkar adekvat den neutrala bildrubriken: "Han hörde fotsteg och såg skenet af en lykta."

KAP. 32 EN HEMSK NATT - KAP. 33 EMMELINA OCH KASSY

Här målar texten utförligt upp Legrees vidskepliga rädsla, hans ångest för begångna illgärningars lön, hans mardrömmar. Kampen pågår alltså på ett inre plan. - Aspelin väljer att teckna Legree vid brasan, med pipan i hand och fötterna på en pall, sedd bakifrån. Eftersom vi inte ser hans ansiktsuttryck, utstrålar bilden snarare hemtrevnad än ångestfyllt grubbel. Bilden är alltså inte bara dämpande utan också missvisande.

KAP. 34 ÄNTLIGEN FRIA - KAP. 35 SEGERN

Berättelsen växlar nu över till Georg, Elisa och barnet på flykt över gränsen till Kanada. Aspelin tecknar de två unga vid båtens reling, och deras hållning med blicken riktad mot bergen bortom sjön, antyder att räddningen är nära. Det tycks vara denna teckning som Aspelin syftar på i ett brev från 29 jan 1900, angående de 13 sista illustrationerna i boken (från s 277 till slutet).

Teckningen no 90 föreställande Elisa förklädd och Georg stadda på flykt har jag tagit ur originalmanuskriptet och motivet förekommer på sidan 120. Här var nemlig en "lucka" i de till mig sända manuskripten och teckningen trodde jag skulle behövas för att fylla ett långt avstånd, som annars uppstått.

Om Aspelin med "originalmanuskriptet" avser Kerfstedts handskrivna manus och med "till mig sända manuskripten" ett korrektur, är omöjligt att slå fast, men det intressanta är noggrannheten med rytmen i layouten.

"Segern" är lika med Toms frälsningsupplevelse, då han ser Kristus uppenbara sig. Aspelins Kristusbild är helt präglad av den vid sekelskiftet överallt förekommande Thorvaldsenschablonen: hållning, tvådelat skägg, manteln.

KAP. 36 KASSYS PLAN - KAP. 37 MARTYREN

Kassy stimulerar Legrees sjuka samvete och stegrar hans mörkrädsla, som hon sedan utnyttjar för sina flyktplaner. Aspelin väljer ut repliken: "Se hur

facklorna glimta mellan träden!" och tecknar därtill en suggestiv bild av stark svärta. Men han skildrar inte förföljelsen, de flåsande hundarna eller den svärande Legree. Motivvalet är alltså i sig själv en dämpande faktor. Toms bödlar, slavarne Sambo och Kvimbo, piskar honom ihärdigt till döds, men i sista stund blir de omvända och frälsta av sitt eget offer. Aspelin närmar sig lite kringgående bödelsmotivet, men tecknar scenen strax efter gärningen, då bödlarna börjat ångra sig.

KAP. 38 MASTER GEORG - KAP. 39 RÄDDNING OCH ATERSEENDE - KAP. 40 BEFRIAREN

Georg Shelby kommer för sent för att köpa Tom fri, men i tid för själva dödsscenen, vilken Aspelin tecknar med viss innerlighet, men utan att visa några spår i Toms ansikte eller på hans kropp efter den svåra misshandeln. "Förskräckliga syner" är rubriken till bilden av spökena som hemsöker Legree: "dessa olyckliga gestalter samlades omkring hans säng och ropade i nattens tystnad sitt ve öfver honom". Ovanligt nog är här alltså en sammanfattande bildrubrik utlyft ur texten, medan i senare upplagor den mer suggestiva satsen "De ropade i natten ve öfver honom" har använts som rubrik. - Aspelin tecknar med hjälp av tunna vita linjer mot svart bakgrund okroppsliga och genomskinliga spöken. Legree själv är klart belyst och väl individualiserad. Aspelin står fri gentemot Nyströms och Steffensens lösningar av samma tack-samma motiv: ett enda, men högst påtagligt, lakansklätt spöke! I Nyströms bild griper spökets magra hand efter Legree, och veckbildningen medverkar i de teatraliska effekterna, men i Steffensens bild står spöket stilla, dräkten faller lugnt rakt ner, och under sängen står Legrees tofflor prydligt uppställda. Nyström och Aspelin uppnår bästa skrämsleffekten av de tre illustrationerna, men med helt skilda medel.

Berättelsens trådar knyts nu samman, de fria slavarne möts i det "förlovade" landet, och Kloe underrättas om Toms död. Aspelins två sista bilder understöder knappast den starkt förkortade berättelsens invecklade turer, bilderna är svaga både konstnärligt och innehållsligt. Överhuvud taget är illustrationerna till bokens sista 100 sidor matta i känslan och förstrött tecknade. Aspelin har alldeles tydligt satsat hårt i bokens början men insett att tiden inte medgav lika stor omsorg hela vägen.

SAMMANFATTNING

Onkel Toms stuga och Jorden runt på åttio dagar är de enda av de tio första SAGA-volymerna där handlingen är förlagd i jämförelsevis modern tid, och de enda med verklighetsanknytning. Genom sitt sociala indignationsbudskap, sin dokumentära bakgrund och sin starkt religiösa färgning är dock boken om

B81
a
b

Onkel Tom mindre direkt underhållande som barnläsning betraktad, än Jorden runt. Däremot ger Onkel Tom rika tillfällen till ställföreträdande tåreflöder:

Onkel Toms stuga var något att gråta över, och gråta ville man ju ibland, över något annat än bröders retsamhet och ett skrapat knä. Och i svart och vitt ville man ha världen skildrad, så som den är där, med den gode gamle Onkel Tom, den änglalika, klena Evangelina St Clare och de hemska slavhandlarna Haley och Legree. Spänning fanns det ju också, inte minst på Legrees "spökvind". Jag läste boken i Barnbiblioteket SAGAs utgåva, där negrerna är randiga på alla bilder, varför jag länge såg dem så.
(Britt G Hallqvist i Min väg till barnboken. 1964 s 67.)

Det var naturligtvis inte lätt för en svensk illustratör vid sekelskiftet 1900 att teckna till en bok som Onkel Toms stuga, men Aspelin tycks ha gått till verket med en naturlighet och en frihet från sentimentalitet som är anmärkningsvärd för denna tid, och som står i relief mot Jenny Nyströms nästan samtida bilder.

BILD-TEXTRELATION

Långa och många partier av texten (även i barnbearbetningen av Kerfstedt) rör sig på ett inre plan. Det talas om fromhet och ondska, förnedring och stolthet, anspråkslöshet, moderskärlek, dödslängtan, frihetskamp. Alla dessa känslor skall parallellt med den spännande handlingen omsättas i bilder, som är underordnade och följsamma till texten. Illustrationernas funktion är sekundär i denna litterära genre, eftersom boken i första hand är avsedd att läsas och engagera, och Onkel Toms stuga är ju också en av de böcker i världslitteraturen som verkligen ingripit i historien.

BERÄTTARTEKNIK

Att Aspelin engagerat sig i ämnet framgår av den intensiva närvarokänsla som i varje fall ganska många av hans illustrationer förmedlar. Han tecknar snabba utsnitt ur den skildrade verkligheten, ser människorna på ganska nära håll och från en synvinkel i nivå med respektive huvudperson, som alltså drar barnläsarens blick till sig på ett naturligt sätt. Ofta sätter han samman bilderna i de spännande faserna till korta sekvenser, vilket ökar pulsen i berättelsen. Genomgående dämpar han de grymmaste våldsepisoderna gentemot textens ton (det normala förfarandet i SAGA-böckerna), men ger stark betoning åt uttryck för sorg, kärlek, gudstro. De spännande momenten beskrivs, de känslostarka skedena sammanfattas.

Aspelin försöker också ta väl vara på de underhållande episoderna, som Lokers fall från klippan, Topsy's bravader, spökerierna. Det är dock tydligt

att förlagets krav på ett stort antal illustrationer besvärat honom, och lett till stor ojämnhet i bildernas konstnärliga kvaliteter, särskilt mot slutet av boken. Och han har ibland haft direkt svårt att finna motiv som lämpat sig för bildtolkning utan att vara alltför hemska.

MILJÖ

Att i bilderna informera om miljö, dräkter, byggnader osv borde ha intresserat folklivsskildraren Aspelin och gjorde det nog också, enligt breven (se s 1). Men osäkerheten inför den fjärran miljön har tydligen fått honom att undvika sådana detaljer i görligaste mån. Det händer någon gång att han tecknar av en hjulångare eller en byggnad (ur något planschverk om Amerika?), men oftast nöjer han sig med att antyda landskap, respektive interiörer. Detta faller sig så mycket naturligare, som han genomgående koncentrerar sig på människoskildringen, som ju också är det centrala i boken. Häri skiljer han sig i hög grad från Jenny Nyström, som ständigt omger sina personer med rikt detaljerade interiörer, dock utan exotism, och som ställer dem längre bort på "scenen" och därmed även bokstavligen fjärmer dem från läsaren.

MÄNNISKOR - "SVARTA" OCH "VITA"

Karl Aspelin bemödar sig om att karakterisera och individualisera människorna i boken, vilket är en nödvändighet för bildberättandets funktion, om barnläsaren skall ha en chans att identifiera de många personerna i den ständigt växlande intrigen på olika scener. (Den tämligen kraftiga förkortningen av textmassan bidrar inte alltid till att förenkla sammanhangen, trots att den är mycket välgjord och oftast går rakt på handlingen men hoppar över många av originalets tidstypiska utgjutelser och reflexioner.)

Visserligen använder även Aspelin vissa schabloner, som rena profiler och ansiktsovaler för "ädla" personer, uppnäsa, buskiga ögonbryn och framskjuten underläpp för "skurkaktiga". Men hans porträttering av "de svarta" är i förhållande till samtiden påfallande fördomsfri, den är naturalistisk och trovärdig, fri både från idealisering och karikering. Det framstår särskilt tydligt vid jämförelsen med Jenny Nyström som tecknar idealiserade, "vackra" svarta människor, speciellt barn som är söta och blankpolerade som i den samtida kaffereklamen. I vissa sammanhang använder hon rentav karikatyr-schablonen, den vita munovalen. Någon individualisering söker hon knappast, varken i de vita eller svarta ansiktena, det är samma söta dockansikten överallt.

STIL

I konsekvens med Aspelins konstnärspersonlighet saknas i hans bilder till Onkel Toms stuga alldeles de dekorativa och stiliserande tendenserna hos Beskow, Tirén och Ljungdahl. Visserligen förstärker han, i enlighet med förlagets direktiv, svartvitkontrasterna och förgrovar linjen, men utan att ge linjen ett egenvärde eller en dekorativ funktion. Men det är en helt och hållet teknisk fråga, och förändrar ingenting fundamentalt i hans stil. Aspelin medger ju också i breven (se s 99) att han inte är förtrogen med detta teckningssätt. Tidigare (och även senare) tecknade och laverade han sina bokillustrationer.

Trots den ovana tuschtekniken berättar och beskriver Aspelin på sitt vanliga sätt, naturalistiskt, livligt och naturligt, med ett rörelseschema och en komposition som är fri och enkel, sällan genomarbetad och "avslutad". De starka svartvitkontrasterna utnyttjar han innehållsligt till att uttrycka känslor och förstärka spänningen, formellt till att hålla samman kompositionerna.

I sitt förhållande till bokens ytplan är Aspelin helt samtida. De bilder där uppbyggnaden suggererar djupdimension, binds med svärtans hjälp ändå vid boksidans yta.

FORMAT OCH RAMAR

Bildformat och ramar spelar på grund av Aspelins naturalistiska stil inte samma stora roll för helhetseffekten som exempelvis för Beskow eller Tirén, men han följer bokseriens vanliga norm och växlar rytmiskt mellan hel- och halvsidor, tvär- och höjdformat. Antalet helsidor (36) motsvarar ungefär en tredjedel av bildmaterialet, vilket är ganska mycket, halvsidorna (i tvärformat) är något färre (26), och de vid sekelskiftet 1900 så omhuldade smala vertikala bilderna är ungefär lika många som halvsidorna (28). Endast två bilder är runda, varav den ena är öppen nertill - bilden av Elisa vid den lilles bädd.

Några få gånger varierar halvformatbilderna med en inlagd valvbåge, rund eller spetsig, respektive med avklippta hörn. Dessa lekfulla variationer på ramar är ifyllda med svart så att de utgör en bredare rameffekt, inte ett bildelement, och de förstärker bildens effekt av inblick, tittskåp. Något spel mellan ramens form och bildens innehåll finns däremot inte, ej heller den integrering mellan satsyta och bild som praktiseras av Moe och Beskow.

SVÄRTAN

Svartvitkontrasten dominerar helhetsintrycket av boken: över hälften av bilderna är "mörka", dvs svärtan ligger i sammanhängande större fält och linjen är grov. Endast en liten andel (16 st) är helt "ljusa" dvs tecknade med tunna linjer mot vit botten, medan bortåt en tredjedel befinner sig någonsans vid mitten av skalan, med både svärta och nyansering - dock aldrig gråskala. Växlingen mellan mörka och medelljusa bilder noteras redan från bokens början, men de få riktigt ljusa bilderna kommer in först efter nära 40 sidor, och tätare mot slutet av boken. Kanske är detta det enda resultatet av Aspelins bemödanden mot slutet av arbetet med Onkel Tom, att lätta upp intrycket och undvika de sammanflytande grova svarta strecken (se s 99). Möjligen kan också de allra sista bilderna i boken anses vara tecknade med tunnare, mer regelbundna streck, som bättre klarar de tekniska kraven vid reproduceringen.

Det är emellertid tidstypiskt att bildernas rustika struktur, som delvis utvecklats mot Aspelins egentliga intentioner, för sentida bedömare inte minskar utan ökar uttryckskraften och förstärker den bokkonstnärliga helheten i Onkel Toms stuga.

Kap. VI JORDEN RUNT PÅ ÅTTIO DAGAR

Illustratör Edvard FORSSTRÖM Bearbetare Henrik WRANÉR

Detta bibliotek, som började så förträffligt, har under detta år slagit in på en väg mot hvilken vi anse oss böra uttala en bestämd varning. Man har tagit sig för att för barn omarbete Jules Vernes "Jorden rundt på 80 dagar". --- Det är af två skäl som ett sådant förfarings-sätt är synnerligen olämpligt. Först och främst är det, som bekant, jämförelsevis - ganska ondt om förströelse-lektyr för den mognare ungdomen. --- Om Jules Vernes berättelse ej härvidlag har samma höga värde som den amerikanska författarinnans (Beecher Stowe Onkel Tom), så är dock äfven den genom sin friska och medryckande framställning synnerligen ägnad att anslå ungdomen. Och den innehåller intet, som den ängsligaste omtanke för ungdomen kan anse nödig att sofra. --- Ger man nu åt barnen af 8-12 års ålder - och för dessa tyckes ju biblioteket Saga på det hela taget vara afsedt - nämnda böcker i bearbetning, så beröfvar man dem ett par mycket lämpliga böcker för den ålder, då det är svårare att finna lektyr för dem.

Det är tidskriften Dagny som på detta vis anknyter till den gamla debatten om klassikerbearbetningars vara eller icke vara. - SAGAs utgivningsprogram byggde dock till stor del på klassiker, och något dåligt surrogat för originalet kan Henrik Wranérs eleganta bearbetning knappast anses vara.

Redan i det först publicerade programmet för SAGA (SvL 1898 nr 47) nämns under den innehållsrika rubriken "Berättelser" bl a "Jorden rundt på 80 dagar av Jules Verne", en titel som ju också kan anses överensstämma med programmets tal om "sådana arbeten, hvilka med ett fängslande framställnings-sätt förena ett innehåll som tillgodoser barnens kunskapsbegär och behof af ökad vetande".

Att titeln medtogs redan på detta tidiga stadium berodde väl också på förlagan Børnenes bogsamling, där den ingått som nr 5 (1897-98).

Göte Klingberg utreder i "Sekelskiftets barnbokssyn..." (s 61-63) att Wranér dels arbetat med det franska originalet, dels med E Stensgårds danska bearbetning i Børnenes bogsamling som förlagor. Dessutom har Fridtjuv Berg gjort ändringar i Wranérs manuskript, även han med franska originalet till hjälp. - Wranérs text är rask och livfull, med koncentration på dialog och handling, men med de längre person- och miljöbeskrivningarna kraftigt nedkortade.

TIDIGARE UPPLAGOR

Den första svenska översättningen av *Jorden runt på åttio dagar* utkom samma år som originalet, 1872-73.⁶⁰ Under 1880- och 90-talen utgavs tre förkortade ungdomsupplagor, av vilka speciellt 1898 års var okänsligt förkortad, och dessutom oillustrerad. I SAF:s vandringsbibliotek till folkskolorna (se kap I s 2) förekommer inte denna titel av Jules Verne (men däremot tre andra illustrerade 1890-talsutgåvor), vilket tyder på att pedagogerna inte funnit någon upplaga hålla måttet.

1876 utkom dock en fullständig svensk översättning, försedd med samtida illustrationer av de två fransmännen Alphonse de Neuville och L Bennet, den förstnämnde relativt välkänd på sin tid, den senare avsevärt mindre känd. Det övervägande antalet illustrationer i denna version är tydligen tecknade av denne L Bennet, i den mån signaturerna alls låter sig tydas. Stilen är romantisk och teatralisk, bilderna svepta i ett tätt ljusdunkel. Bennet-Neuvilles bilder användes också i en nyöversättning 1893.⁶¹ Några av en svensk konstnär tecknade illustrationer fanns inte före SAGA-versionen. - Till Børnenes bogsamlings utgåva (1897-98) har Louis Moe gjort bilder av en helt annan karaktär än hans bidrag till SAGAs Tusen och en natt året därpå. Moes bilder i "*Jorden rundt...*" är återgivna efter laverade original, med undantag för några få tuschteckningar, de är oinramade och inte alltid placerade i nära samband med sin text. Vissa av nyckelmomenten motsvaras visserligen av de franska teckningarna, men Moe står i huvudsak helt självständig gentemot dessa, liksom Edvard Forsström gentemot Moe.

Att Forsström inte inspirerats av Moes illustrationer är nämligen strax helt uppenbart. Däremot behöver man inte bläddra många sidor innan man kan konstatera att han på tidens vis mycket ogenerat utnyttat Bennet-Neuvilles bilder som förlaga både för motivval och kompositioner. Om Forsström därvid använt 1893 (eller 1876) års svenska översättning med de franska illustrationerna, eller en fransk originalutgåva, spelar mindre roll.

BOKEN OCH DESS BILDER

Forsströms inledande vinjett föreställer jordklotet som vilar bland molnen medan ett lokomotiv och ett ångfartyg färdas runt det, utstötande bolmande rökslingor. Idén är lånad från den franska bildsviten, där jordklotet dock tecknats som en ballong, och ångfartyget är en hjulångare. Nästan samtidigt varierar Forsström själv denna av utvecklingsoptimismen präglade bildidé i ett omslag till Söndags-Nisse (1900 nr 52).

Berättelsens två huvudpersoner presenteras genast för barnläsarna, både i

text och i bild. Wranér beskriver mr Foggs utseende i nästan ordagrann översättning från Jules Verne, men han flyttar fram beskrivningen till första kapitlet. (Jules Verne lägger beskrivningen i andra kapitlet, och i Passepartouts mun i stället för i berättarens.) - Forsström tecknar en elegant och ståtlig Fileas Fogg i helfigur, i överensstämmelse med signalementet: "en fyrtio års man, som hade fina och ädla anletsdrag, var reslig till växten och axelbred. Han hade ljust hår och ljusa polisonger, hög panna utan rynkor---". Men Mr Foggs klädsel, hans stela mimik och hållning stämmer också väl överens med motsvarande franska illustration (av Bennet eller Neuville). - Placeringen av porträttet exakt intill den beskrivande texten är typisk för SAGA-volymernas layout. Passepartouts utseende beskrivs däremot inte alls av Wranér, som starkt förkortat originalets långa betraktelse över huvudpersonernas karaktärer och utseenden, för att i stället få igång handlingen. Här har Forsström inte utnyttjat de franska illustrationerna, utan tagit fasta på beskrivningen i den franska texten, eller eventuellt i 1893 års mycket ordagranna svenska översättning, alldeles särskilt "så fylliga kinder att han sjelf kunde se dem". Överhuvudtaget motsvarar den trinde, kompakte men spänstige Passepartout i Forsströms gestaltning till punkt och pricka signalementet hos Jules Verne, utom håret som skall vara ostyrt men som i Forsströms version är kortsnaggat som på hans samtids militärer och småpojkar.

De två huvudpersonerna sammanförs nu på samma bild, som beskriver hur Fogg talar om för den stackars Passepartout att de omedelbart skall ge sig ut på en jorden-runtresa. Kompositionen är som ofta hos Forsström diagonalt uppbyggd, och med dess hjälp riktas läsarens blick in mot rummet och mot Passepartout som står stel av förfäran och full av återhållen vitalitet och lyssnar till den behagligt avslappnade Mr Foggs order. Motivvalet är Forsströms eget, liksom det snabba, om fotografi påminnande arbetssättet. Bilden är formad i vinkel och bryter in i satsytan, och Foggs gestalt är "beskuren" mot yttre marginalen.

"Fix granskade dem alla med sin skarpa blick", dvs scenen i Suez' hamn, där detektiven Fix presenteras för läsarna, är till stora delar ett lån av Forsström från motsvarande franska bild. Kajens påle, repet, segelbåtarna, detektivens klädsel och pose är desamma. Men på Forsströms bild håller Fix en kikare för ögonen (vilket är ett tillägg utöver både Vernes och Wranér's text) och scenen får liv av ett litet mörkhyat barn som är på språng ut ur bilden. Slutligen markeras djupdimension av kajens diagonala linje inåt bildrummet. - Trots att så många bildelement är desamma i de bägge bilderna, har Forsströms bild en personlig karaktär av reportage, ljuset är klart och

skarpt, detaljerna distinkt tecknade, det "rörliga och brokiga" livet vid hamnen markerat. Återigen är bilden vinkelformad och delvis integrerad med satsytan, som den öppnar sig mot nertill.

Färden fortsätter med ångare över Röda havet, och Forsström återger (tydligt ur egen fatabur) en scen från överklassens behagliga sällskapsliv på däck, en av de relativt få helsidesbilderna. Det heta klimatet markeras med tropikhjälmarna och parasoller. Kompositionen, med en däcksstol i förgrunden och en sabelförsedd (!) officer vid ena sidan, leder läsarens blick in mot Passepartout längst bak i fonden, där han står rätt upp med händerna i byxfickorna, den ende rastlöse personen, ställd i kontrast mot alla de andra lättjefulla passagerarna.

Så småningom hamnar Passepartout och hans herre i Bombay, där Passepartout råkar i konflikt med de hinduiska föreskrifterna för tempelbesök. "Tre präster rusade på honom, drogo af honom strumpor och skor och dunkade löst på honom ---" Forsströms bild av slagsmålet beskriver exakt denna sats i texten. Den är fylld av våldsam action och komik, uttryckt i en diagonal komposition tvärs över bokens sida, men har ingen rubrik och ingen hel dragen bildram, utan är helt integrerad med satsytan.

B82

Som startpunkter för läsarens blick tjänar Passepartouts utspärrade händer och hans tappade plommonstop längst fram och längst ner i bilytan - ett illusionistiskt parastykke. Lokalfärgen markeras av mantlar, turbaner och en figurprydd kolonn, men också av hinduernas mörka hudfärg som återgivits med tätlagda, modellerande streck.

Det har uppenbart roat Forsström att teckna denna episod som en komisk poäng, en effektiv "reportagebild" i en utformning som står helt fri från den franska parallellbilden, där nästa moment i striden visas, då Passepartout slår sig fri. Även den franska bilden har dramatisk verve, men saknar det komiska anslaget och utspelas i ett romantiskt halvdunkel som dämpar effekten.

Också Forsströms vinjettartade lilla helfigurporträtt av Passepartout iklädd sina nya turkiska tofflor, stående med tårna inåt, är ytterst personligt tecknat och med en komisk effekt som dock behöver textens stöd för att rätt begripas.

I en kort sekvens tecknar Forsström historien om elefantritten. Motivet har redan valts av de franska tecknarna, och speciellt i den första bilden håller Forsström sig nära denna förlaga. Men han har spegelvänt elefanten, satt långbyxor på hindun (av autenticitetsskäl eller anständighet?), och framför allt har han tillfogat Passepartout, som kommer in i bilden från sidan och oroligt rycker sin herre i rockskörtet. Detta sista sammanfattar snabbt si-

tuationen, men finns ej i texten. Att det rör sig om ett köpsläende kan läsaren kanske sluta sig till direkt av bilden, som dock till sin funktion är stödjande och ej självständig.

"Och så bar det af in i den täta palmskogen" --- Ritten på elefanten har i Forsströms version återigen fått en komisk effekt, som ej återfinns i den franska förlagan. Den svenske tecknaren visar elefanten i helfigur, travande (knappast "lunkande" som i texten), medan Passepartout klamrar sig fast med baken i vädret: "han hade all möjlig möda att hålla sig kvar". Forsströms bild är livlig och fartfylld ända ut i elefantens viftande lilla svanstipp, medan den franska bilden är helt odramatisk trots det liknande arrangemanget.

Under ritten genom djungeln möter sällskapet det av Jules Verne med tidstypisk avsmak och fördomsfullhet beskrivna begravningsföljet. Wranér försöker knappast dämpa textens effekter, utan använder två sidor att skildra "fasligheterna", kulminerande i

en vederstygglig bildstod med fyra armar, stirrande ögon, tofvigt hår, tunga som hängde långt ut ur munnen, tjocka läppar --- Den stod upprätt på en kullslagen, hufvudlös jätte.

Bilden av den hemska gudinnan Kali, dödens och kärlekens gudinna, tecknas av Forsström detaljerat och med en suggestivitet likvärdig med textens, vars alla detaljer är redovisade till minsta lilla döds-kalle. Kanske ingick Kali-statyn (ursprungligen hämtad ur något mytologiskt eller geografiskt planschverk?) i konstnärens repertoar. I varje fall tecknar han på omslaget till Söndags-Nisse nr 17 1899 (alltså året före Jorden runt) en variant av samma motiv i en nidsbild av svensk försvarspolitik, "De nya dragarna framför militaris-mens Juggernautvagn".⁶² Nog måste SAGA-bilden med all sin konkretion ha studerats med fascination av bildhungriga barnläsare vid sekelskiftet. Men den är (liksom nästan alla Forsströms bilder i denna bok) i hög grad beroende av textens stöd för att bli begriplig och informativ. - Scenen då Passepartout förklädd till rajah räddar Aoda från bålet är ett annat nyckel-moment i boken. Forsström ger här återigen en självständig tolkning, av helt annan karaktär än Bennets i romantisk belysning och med praktfulla djungel-kulisser iscensatta totalbild. Forsström tecknar en närbild av Passepartout och Aoda till texten: "Man såg honom plötseligen resa sig som en vålnad, lyfta den unga kvinnan i sina armar och stiga ned från bålet omgifven af virfvar af rök---" Utformningen av motivet, och då särskilt den böljande röken, som tecknats med tydliga, tätlagda, böljande streck, är en upprepning av en bild som Forsström gjort för Tomtefars sagor 1899.

Genom att gå så nära huvudpersonerna hjälper Forsström läsaren att koncen-

B83
a
b

B84

trera uppmärksamheten på vad som händer, medan miljö och övriga medagerande utelämnas. Också denna bild är helt beroende av sin text för att rätt kunna tolkas.

"Inför domstolen" (en helsidesbild från en rättssal) visar hur rättvisan hunnit fatt Passepartout, som nu skall straffas för sitt helgerån i templet. Både motivval och komposition följer Bennets bild. Forsström har tecknat av både huvuddrag och detaljer i den franska bilden, men han har rätat upp perspektivet så att djupdimensionen motverkas av horisontala skikt, han har vänt Fix⁶² lyssnande nuna mot läsaren, och han använder en "fotografisk" beskärningsmetod som låter Passepartout och Fogg visa sig i bildens yttersta kant, Fogg i helfigur, Passepartout sticker bara in huvudet. Allas blickar riktar mot dessa två, som trots allt blir bildens huvudpersoner. Domarens och notariens fysionomier är också lånade från Bennet, men Forsström tar ut de komiska effekterna tydligare i mimik och detaljer.

Sällskapet anländer till "den lilla ön Hongkong" och dess stad Viktoria, vars gatuliv målas upp i ett livfullt textavsnitt som Forsström ledsagar med en lika åskådlig bild av "några gamla kineser, som voro klädda i gult --- dessa gubbar voro öfver åttio år gamla ...". Arrangemanget har den svenske tecknaren återigen delvis hämtat från Bennets parallellbild, men bara valt ut två gubbar, som han flyttat närmare läsaren, och lagt en ornamental bård⁶³ runt bilden, ovanligt nog. Därmed förstärks visserligen lokal-färgen, men effekten är rakt motsatt den journalistiska ögonblicksbilden innanför ramen.⁶⁴

Scenen från opiumhålan kan tyckas vara ett känsligt parti i en barnbok. Men Wranér återger livfullt både hur Fix systematiskt dricker Passepartout berusad och hur han sedan tar opiumpipan och smyger den i munnen på Passepartout --- "Om några ögonblick föll hans hufvud tungt mot bordsskifvan, om-töcknad af sömngiftet." Det är just utslocknandet som Forsström tecknar, med Passepartout i förgrunden, Fix, den japanske kyparen och några rökande figurer i bakgrunden. Rummet ligger i klart dagsljus, till skillnad från Bennets dunkla och verkligen skumma interiör. Stämningen verkar trots allt gladare och ljusare i den svenska bilden, det är snarare ett oskyldigt skämt än någon mörksens gärning som utspelas inför läsarens ögon.

Efter en hamnbild av ungefär samma karaktär som hamnen i Suez (kap 5) och en kort sekvens stormbilder till havs, följer en innehållsrik bild av gatulivet i "Jokohama". Ovanligt nog beskriver Forsströms bild inte någon speciell sats eller replik i Wranérs text, utan sammanfattar den nästan två sidor långa texten om människomyllret med soldater, mammor med spädbarn på ryggen, bärstolar, ryttare, vagnar m m. - Möjligen kan dock Passepartout

själv, som placerats mitt i myllret, sägas anknyta till texten om hur han blev "nästan vimmelkantig af allt detta". För övrigt kunde Forsströms bild vara hämtad ur något geografiskt planschverk, men den överensstämmer också exakt med sin text. Lokalfärgen är väl tillgodosedd med dräkter, parasoller osv, och i fonden "Fusijamas" silhuett. Bilden smyger sig oinramad in i satsytan, och textens och bildens beskrivning integreras.

Samma omsorg om lokalfärgen präglar ögonblicksbilden från tehuset, där Passepartout iförd "en gammal japanesisk rock" kalasar på ris och fågel. Dräkterna, kakemonon på väggen, de väluppfostrade inhemska gästerna i fonden anger miljön, medan Passepartout kontrasteras mot denna med sin pose och sin glupskhet.

Passepartout får anställning vid en cirkus, men mitt i akrobatnumret

vacklade med ens hela pyramiden och började liksom gunga, en af näsorna i dess bas drog sig undan och hela det ståtliga levande monumentet föll samman som ett korthus. Det var Passepartout, som var skulden till detta brak. Han sprang från sin post, flög utan att begagna vingarne öfver rampen ---

Forsström tecknar exakt det ögonblick då människopyramiden rasar ihop. En av akrobaterna befinner sig fortfarande i luften men de övriga har ramlat ihop på scenen med de groteskt långa lösnäsorna pekande åt alla håll. En scen av intensiv action och komik, jämförbar med slagsmålsscenen i kap 9 och lika omsorgsfullt uppbyggd och konkretiserad. Trots den invecklade kompositionen är bilden lätt att tolka, men även här gäller givetvis att bildens mening är helt beroende av texten. Integrationen förstärks av att bilden öppnar sig uppåt mot satsytan.

Också de följande bilderna är fyllda av action, Passepartout boxas med Fix i en liten (oinramad) teckning av typisk reportagekaraktär, och han landstiger på kajen i San Francisco: "I glädjen öfver att äntligen få beträda amerikansk botten gjorde Passepartout ett hopp, som kunde hedrat en af akrobaterna --- men som plankbeläggningen var murken och maskstungen, höll han på att falla tvärs igenom."

Bennet har tecknat samma motiv, och Forsström har lånat en del detaljer (särskilt pelikanen i förgrunden), men han lägger in betydligt mera spänst och vitalitet i Passepartouts skutt. Och än en gång öppnar sig bilden mot satsytan och integreras med sin text även formellt.

I bokens sista tredjedel förekommer motiv- och kompositionslånen allt tätare. Ett exempel är gatuscenen från det amerikanska valmötet, som Forsström helt byggt upp efter den franska förebilden. Men med sedvanligt sinne för bokkonstens krav har han placerat in ett trappräcke, som binder bilden vid bokens yta, samtidigt som det håller samman kompositionen, och som ett extra

B85

B86

raffinemang trappas satsytan av i samma takt som bilden.⁶⁵ För övrigt är bilden, som så ofta hos Forsström, tecknad som vore den ett fotografiskt tidningsreportage.

Spänningen stegras alltmer i bokens amerikanska avsnitt. Bisonoxar, indianer och prärievargar hotar resesällskapet, och effekterna är starka både i text och i bild. Konsekvent lånar Forsström Bennets bildidéer och arrangemang, och lika konsekvent tecknar han om bilderna från romantiskt panorama till effektiva ögonblicksreportage i klar belysning, informativa och konkreta, men inte alltid lika dramatiskt effektfulla. - Så tecknar han tågets konfrontation med bisonoxarna som ett fridsamt möte, medan Bennet låter lokomotivet med kraft plöja sig fram mellan de mörka ryggarna. Och den gastkramande episoden med den sammanstörtande bron ("Hur man i Amerika passerar murkna broar" lyder kapitelrubriken) har i Forsströms version blivit en snabb skiss utan spänning och illusion, medan Bennet med kraftiga valöreffekter suggereerar avgrundsdjupet under bron, och "Medicine Creeks böljor".

Mycket nära förlagan står den bild där Passepartout kopplar loss vagnarna från loket vid indianöverfallet. Hela motivet är spegelvänt avtecknat, och jämnt belyst. Effekten är lika spännande som textens, men bildidén är alltså Bennets. Detsamma gäller bilderna av Passepartouts slagsmål med indianerna, och skocken av prärievargar som förföljer isjakten. Den sistnämnda bilden har Forsström roat sig med att inrama med en dekorativ kurvlinje av 1880-talskaraktär, som ter sig mycket främmande i sammanhanget och som i varje fall inte förstärker den dramatiska effekten.

"Det första Passepartout gjorde, när han kom fram till sin bostad, var att han rusade upp och släckte gaslågan, som brunnit i åttio dygn." Denna komiska scen placerar Forsström in på sin plats i texten (utan ram), medan Bennet satt in den som avslutande vinjett på sista sidan. Men Forsström har återigen ogenerat lånat bildidén från den franske tecknaren (dock har han uteslutit lösnäsan och vingarna, souvenirer från Japan, som Bennet placerat på en stol framför Passepartout).

Den sista bilden i SAGA-versionen (i franska upplagan följs den av ytterligare två) är interiören från klubben: "God afton, mina herrar!" Här har Forsström tecknat av Bennet igen, både figurer och miljöarrangemang, inklusive den praktfulla dörrkarmen och tavelramen. Men Bennets yppiga kandelaber-kvinna i fonden har hos Forsström bytts ut mot en mansbyst, antagligen en nödvändig censuratgärd i barnbokssammanhanget!

SAMMANFATTNING

Tidningstecknaren Edvard Forsström har tecknat sitt "reportage" till Jules

B87
a
b

Vernes "Jorden runt på åttio dagar" med journalistisk verve, "fotografiskt" synsätt och beskärningsteknik, och han placerar sina figurer i en jämn, skarp belysning som råkar överensstämma med Jules Vernes sakliga berättartone.

Motivvalet bestäms, som jag visat i bildanalyserna, till stor del av Forsströms franska föregångare, Men han tillför ofta ett vitalare rörelseschema och fler komiska poänger. Han tecknar sällan sammanfattande, statiska scener, men då de förekommer kontrasterar han gärna Passepartouts rastlösa, återhållna vitalitet mot Foggs indolenta gentlemanna-lugn. Den kontrasterande arbetsmetoden och det "fotografiska" registrerandet har han tagit med sig från sin dagliga gärning som tidningstecknare, liksom de plastiskt modellerade volymerna och detaljarbetet, som tillsammans taget innebär ett helt annat bildspråk än de gamla franska tecknarnas.

BILD-TEXTRELATION

Forsström följer textens snabba puls och hans bilder hjälper till att hålla spänningen vid makt. Hans bilder är i högsta grad illustrerande och ackompanjerande, ej självständiga, och sällan begripliga utan textstöd. De är neutrala i sitt stämningsläge, varken förstärkande eller dämpande, men de inbjuder barnläsaren att identifiera sig med Passepartouts situation, genom att denne är den mest individualiserade och karakteriserade av huvudpersonerna. Passepartouts naivitet och livliga temperament närmar honom också till barnläsarna.

MILJÖ

De miljöbilder som finns är få, men omsorgsfullt utformade och informativa. Autenticiteten är efter samtida mått väl tillgodosedd, förmodligen med hjälp av planschböcker. Speciellt bilderna från de mest exotiska miljöerna, Indien, Kina och Japan, har en lokalfärg med stark närvarokänsla och en slags reportagemässig " trovärdighet " - fortfarande efter samtida mått.

STIL

Vad stilen beträffar är Forsström tämligen oberörd av de nya tendenserna i samtiden; han tecknar som vanligt realistiskt, detaljerat och distinkt. Han modellerar och skapar djupdimension, dock utan att glömma bokkonstens krav på viss ytbundenhet. Komposition och utsnitt är påverkade av reportagefotografiet. - Forsström tycks knappast anpassa stil och berättarteknik till barnläsarna i naiviserande mening, men hans vanliga teckningssätt råkar upp-

fylla barnens förmodade krav på "likhet" och detaljtrohet. Han har tecknat ett fiktivt "resereportage" som alla andra sådana vid denna tid, av stor trovärdighet och konkretion, med hjälp av sin torra, sakliga och nyktra stil.

Dekorativa tendenser, starka rytmiska konturlinjer och klara svartvitkontraster i större fält, med flera nyheter, står Forsström lika främmande för som för sin franska 1870-talsförlagas romantiskt teatraliska ljusdunkel.

SOM BOKKONST

Som bokkonst betraktade är Forsströms bilder till "Jorden rundt..." intimt integrerade med texten. De flesta bilderna öppnar sig på åtminstone någon sida mot satsytan, ett konventionellt och "omodernt" drag. Några sådana bilder är inlagda i satsytan på ett vinjettartat vis, utan ram. Tämligen få bilder (helsidesplanscher) har den heldragna ram runt bildens alla fyra sidor som annars är så karakteristisk för de tidiga SAGA-volymerna. Och leken med bildformaten, oregelbundna, diagonalt inlagda eller trappstegsvis utformade bildytor har inte som hos vissa av de andra SAGA-illustratorerna (Ljungdahl, Beskow) en dekorativ funktion, utan är en metod att även bokstavligen integrera bilden med sin text, att öppna bildrummet mot satsytan och mot läsaren.

Kap. VII MEDELTIDSSAGOR Illustratör Elsa BESKOW Bearbetare Henrik SCHÜCK

Intentionerna från 1899, att Elsa Beskow skulle få ansvaret för bilderna till en hel SAGA-volym (Svenska folksagor), förverkligades med SAGA 6, Medeltids-sagor, 1900.⁶⁶ - De 77 illustrationerna till volymens tolv sagor (återberättade av Henrik Schück) visar den unga konstnärinnan i intensiv utveckling. Bilderna hör nära samman med hennes övriga sagoillustrationer under de produktiva åren kring 1900, men visar också framåt mot egna kommande bilderböcker, särskilt Resan till landet längesen (1923).

Temat i Medeltidssagor växlar mellan kristna legender, svärmiska kärleksmyter och burleska skälsagor. Elsa Beskow varierar stilmedlen efter varje sagas art, men hon bemödar sig i denna SAGA-volym också särskilt mycket om den historiska miljöns autenticitet. Därvidlag hade hon som vi skall se återigen (liksom i Svenska folksagor) synnerligen god hjälp av Paul Lacroix' planschverk (*Les arts au moyen âge* 1877), både för miljön i allmänhet och som direkt långivare för detaljer.⁶⁷

BOKEN OCH DESS BILDER

TANNHÄUSER

En kort, sorgsen saga om Tannhäusers öde inleder boken. - In i sagan rider en mörkklädd riddare, med harpan lutad mot den svarta hästens manke. Bilden tolkar texten: "Slutligen började äfven Tannhäuser själf att känna sig hemsk till mods --- då såg han, huru dimmorna så småningom förtätade sig och togo formen af bleka, trolska kvinnogestalter---." Det är alltså en stämning, ett sakta skeende och inget handlingsmoment som beskrivs.

Riddaren till häst är ett allmängods både i den samtida sagoillustreringen och i de medeltida framställningar som återges i Lacroix, men harpan är hämtad direkt från detta planschverk (s 560). - Med mycket få detaljer skapar Elsa Beskow i sin bild en lika stark suggestion som den mera utförliga texten. Kompositionen är grunt skiktad och huvudsakligen uppbyggd av vertikaler. Skiktningen och de svartvita kontrasterna binder bilden vid bokens yta. Helfigurporträttet av den omedgörlige påven är, vad dräkten beträffar, lika så hämtat ur Lacroix (*Les arts au moyen âge* s 371). Tannhäusers botgörande gestalt förbinder även bokstavligen bilden med den illustrerade texten: satsytan trappas av i takt med den oinramade bilden.

Legenden om Lohengrin ledsagas av sex bilder, i vilka ambitionen till autenticitet lagt en hämsko över Elsa Beskows fantasi. - Den inledande vinjetten, där Lohengrin dras över havet efter svanen, är ett osäkert utformat motiv ur operarekvisitan och hör innehållsligt sett till texten några sidor in i sagan. - Mötet mellan Elsa av Brabant och hennes friare Fredrik: "men med stolthet afvisade Elsa hans anbud---" är tecknad inom en trång ram i höjdförmat, med Fredrik halvvägs inne i bildrummet och Elsa på väg ut ur det. Rummet antyds med valv, kolonn och fönsteröppning. Kanske är det att hårdra, men nog påminner uppbyggnaden i hög grad om en reproduktion i Lacroix av "Cartes a jouer" (aa s 197). Just i sin enkelhet är detta annars en karaktéristisk Beskow-bild, med få detaljer, tydlig tvåplansskiktning, stram vertikalitet och klar uppdelning i svarta och vita ytor, utan skuggning. Kontakten mellan de agerande skapas med blickar och gester, men bildens fulla innebörd kan inte tolkas utan textens stöd. - "Öfvergifven af alla, brast hon i tårar och kastade sig i bön ned för altaret för att bedja himmelen om hjälp." I denna oinramade bild (en parallell till Tannhäuser hos påven, s 8) har Elsa Beskow tecknat av detaljer från ett altare från tidig medeltid, som hon funnit i Lacroix (s 135). Men i stället för att placera altaret frontalt, som i Lacroix, vilket automatiskt skulle medfört den fris-effekt hon annars eftersträvar, har hon vänt på altaret och tecknat det perspektiviskt. Hon har valt ut två av fyra apostlar, och flyttat upp Kristusbilden så att den skymtar ovanför den bedjande Elsa av Brabant. Dessa arrangemang löser utrymmesproblemen, och ger tillfälle att teckna hjältinnan från sidan, vilket Beskow föredrog. - Att altarets latinska inskrift råkat bli till obegriplighet stympad bekymrade väl varken Elsa Beskow eller barnläsarna.⁶⁸ - Den knäböjande prinsessan och altaret bildar en "trappa" i satsytan, vilket förstärker slutenheten och sorgen i bildens uttryck.

Också helsidesbilden av tornärspelet innehåller reminiscenser från Lacroix, särskilt riddaren till höger, som direkt hämtats ur planschverket. Den frisartade kompositionen med draperi, läktare m m, är ett konventionellt grepp i samtida sagoillustration, som i sin tur går tillbaka på medeltida framställningar. Den livfulla framställningen av "parkettpubliken" har också sitt ursprung i medeltida bildkonst.⁶⁹ - Bilden av tornärspelet återger alltså onекligen ett handlingsmoment, "Båda kämparna sprängde med fällda lansar mot hvarandra". Men av det raseri och den häftighet som texten så målande berättar om, finns inte mycket i Elsa Beskows bild. - Inte heller återger Elsa Beskow det sorgliga slutet på sagan, då Lohengrin tvingas överge sin älskade, efter att hon sig själv ovetande svikit honom: Men med brus-

B88
a
b

tet hjärta sjönk Elsa af Brabant död ner på stranden."

SYRITHA

Också sagan om Syritha går i moll och illustreras i samma tonart: först den blyga Syritha med "blicken sänkt mot jorden", sedan kedjad i den mörka grottan, blond och hjälplös, mycket ljus mot den mörka fonden. Denna bild är ovanligt spontant och raskt tecknad, och den starka svartvitkontrasten förstärker känslolinnehållet. Detta är ögonblicket före Ottars (Syrithas älskade) modiga handling att hugga ned jätten med ett verkligt dråpslag: "Rytande af raseri störtade denne ned för Syrithas fötter och uppgaf där sin sista suck" - Elsa Beskow har karakteristiskt nog undvikit våldsscenen.

LÄKAREN MOT SIN VILJA

Bilderna till denna skälmsaga om bonden som pryglade sin fru, men själv blev ännu värre pryglad, är huvudsakligen tecknade i en snabb, lineär, anekdotisk stil, avpassad efter ämnet. Elsa Beskow har odlat denna stil i andra liknande sammanhang. Den uppnäste bonden (uppnäsa är en vedertagen bildschablon för "bondsighet och enfald" i tidens sagoillustrationer) med hatten i nacken, och den gapskrattande prinsessan, är släktingar till personerna i hennes egen saga Riddaren Finn Komfusenfej, Bonden och kråkan och Kungens finaste ros (Jultomten 1898, 1899). - Scenen med den skrattande prinsessan: "förvred han sitt ansikte till de allra rörligaste grimaser--- Därvid blev han så ful och såg så obeskrifligt löjlig ut, att prinsessan, trots sina plågor, brast ut i ett hejdlöst skratt - och detta räddade henne. Med en våldsamt fart stöttes fiskbenet ut ur hennes hals---" återges i en helsidesbild med många intressanta detaljer. Karmstolen t ex är hämtad ur Lacroix-rekvisitan. Kompositionen är tvåskiktad och klart uppdelad i svarta och vita ytor. Visserligen är trappan perspektiviskt tecknad, men stolen endast delvis (!), och detta motverkar inte ytbundenheten, eftersom ingen rörelseriktning finns. Figurerna bildar en diagonal över bilden, men de många horisontalerna dominerar. - Innehållsrelationen är stark. Här återges nyckelmomentet i sagan, den lyckliga upplösningen. Mimiken hos prinsessan och bonden, som vi ser i relativ närbild tolkar kongenialt den drastiska texten som nyss citerats. Men utan textens stöd går det å andra sidan inte att tolka bildens fulla innebörd. Identifikationsmöjligheten för barnläsaren - det förargliga fiskbenet - finns i texten men inte i bilden, som ju inte visar hur fiskbenet stöttes ur hennes hals, osv. - Att Elsa Beskow i denna saga avstått från att återge någon av de återkommande pryglscenerna är typiskt för hennes val av motiv, som snarast dämpar textens effekt.

B89

Lanval, riddare vid kung Artus⁻⁷⁰ hov, är "älskad och afhållen af alla" men också så frikostig att han snart blir utfattig, och måste lämna hovet. - "Medan han så låg i sina drömmar, varsnade han vid bäcken tvänne unga damer af en strålande fägring" - detta tecknar Elsa Beskow med samma luftiga kon-
turstil som parkscenen i Lilla Rosa... (Svenska folksagor, se s .) Bil-
den är lagd inom en delvis mot satsytan öppnad "vinkelhakeram", och är helt
plan, trots bäckens antydda rörelse inåt. Direktintrycken från ungrenässan-
sens konst (t ex det tapisseri som återges i Lacroix, s 51) tycks mig mer
påfallande än influenserna från samtida illustrationskonst. Det luftiga, di-
stinkta teckningssättet påminner om ett broderi. Alla detaljer i texten re-
dovisas (handfat, kläde, mantel osv) men utan att bilden blir överlastad.
Läsarens intresse riktas i lika mån mot hovdamerna, som tycks sväva "tyngd-
löst" bortom bäcken, och mot Lanval, där han vilar på sin mantel i förgrun-
den. Rumsbildningen är oklar, ingenting markerar något perspektiv i denna
renodlat dekorativa bild.

Elsa Beskow har valt att skildra det avgörande ögonblick, då livet föränd-
ras för Lanval. Men ännu händer ingenting, stämningen är avvaktande och
lyssnande. Som så ofta vänder Elsa Beskow huvudpersonen i halvprofil från
läsaren.

- De två hovdamerna följer Lanval till fedrottningen, och på sagornas vis
blir det strax bröllop, varpå brudgummen omedelbart drar vidare. "Han kysste
ännu en gång drottningens hand" är en mycket genomarbetad helsidesbild av
stark grafisk och dekorativ effekt, med få tomma ytor och briljanta svartvit-
kontraster, alltså i en helt annan teknik än den just analyserade "broderade"
parkscenen. Lövverket (med identifierbara löv!), drottningens blonda hår-
svall, dräktmönstren, hästschabraket, fyller bildrummet med mönstereffekter.
Sällan står Elsa Beskow så nära Walter Cranes dekorativa bokkonst som här. -
I denna bild finns mycket att begrunda för barnläsaren, men bildens funktion
i förhållande till texten är snarare känslotolkande än handlingsbeskrivande.
Bilden är statisk, trots drottningens avskedsgest, greppet i hästens betsel
och hästens lyfta framhov, som är på väg ut ur bildrummet. - Barnläsarens
identifikationsmöjlighet med dessa praktfullt kostymerade personer är inte
stor, och bilden låter sig inte heller tolkas utan textens stöd: Lanval har
gjort ett besök i en annan värld, och han vet efteråt inte om äventyret var
verklighet eller dröm.

I de följande bilderna konfronteras Lanval med den bistra verkligheten, och
får problem med att uppfylla sina riddarideal. Slutbilden där fedrottningen
hjälper Lanvals häst upp ur strömmen, beskriver ett spännande moment och är

komponerad i spiralform, med figurerna inträngda inom en smal, vertikal bildyta. Av Lanval själv ser vi bara en skymt. Räddningsbragden blir en sak mellan Lanvals häst och fedrottningen. Svartvitkontrasterna förstärker den dramatiska effekten, och rörelseriktningen är ovanligt väl markerad.

DEN GODE GERHARD

Denna långa (drygt 50-sidiga) saga om osjälvisk godhet illustreras med hela nitton teckningar (varav 4 helsidor) av skiftande grafisk och innehållslig effekt. - De inledande porträtten av kejsar Otto är hämtade ur Lacroix, såväl vad gäller dräkt som miljö. Liksom de följande porträtten av köpmannen Gerhard och av fångarna hos sultanen, m fl, är det frågan om bilder utan effektiv berättande funktion.

En ängel uppenbarar sig så småningom för Gerhard, när hans samvete tvekar om vad som är rätt. Den utdragna änglagestaten torde vara av Natanael Beskows hand: dels är bilden osignerad, dels är de änglar som Elsa Beskow själv tecknat vid ungefär samma tid (Snöflingan 1899) av helt annat släkte, jordiska flickor med lösa vingar... "Jag förde kungadottern fram till min hustru" är ytterligare en omsorgsfullt utarbetad helsidesbild med pregnanta detaljer, starka svartvitkontraster och dekorativ effekt. Gerhard har återkommit till Köln efter sina äventyr, och presenterar den friköpta prinsessan för sin familj. De fyra agerande står uppställda som på en scen, och den medeltida stadens torn och tinnar bildar kuliss. Här tycks Elsa Beskow ha flyttat upp en stadsmiljö som i Lacroix (s 75) inramar ett tapiseri från Dijon, och placerat det som bakgrund. Dräkterna har plockats från annat håll. Men kompositionen har också en allmän släktskap med holländska helfigurporträtt i miljö (från 1500-talet) med deras nyktra allvar och orubbliga lugn. Något avgörande moment i berättelsen beskriver inte bilden, och identifikationsmöjligheterna lyser med sin frånvaro. Bilden har endast dekorativ funktion.

Den syende prinsessan (utan ram infogad i satsytan s 107) är en mer levande person. Motivet är en upprepning av de syende prinsessorna i Prins Hatt (Se kap om Svenska folksagor s 56). Utan textens stöd - prinsessan försörjer sig faktiskt på sin sömnad! - är emellertid också denna bild bara en dekorativ vilopunkt för ögat.

B92

Den gode Gerhard är nära att gifta bort prinsessan med sin son, men den rätte brudgummen anländer på sagors vis i absolut sista minuten. "Aldrig har jag sett ett mera gripande återseende" berättar Gerhard. Denna känsloladdade scen väljer Elsa Beskow att återge i en omfamningsbild där den hellånga slöjan bidrar till att sluta samman de unga älskande. - Proportionerna är orim-

ligt utdragna och prinsen smal som en stängel, men innerligheten får läsaren att bortse från sådana detaljer.

"På torget hade samlat sig en stor massa människor" är en komposition av samma fasthet, tyngd och detaljrikedom som "Jag förde kungadottern..." Men denna torgscen från London rymmer ytterligare en faktor, det öppna fönstret, dvs spelet mellan ute och inne. Vårdshusvärden och Gerhard vänder ryggen mot läsaren, och fördelar intresset mellan sitt samtal och folkmyllret ute på torget. Horisontaler och vertikaler är kraftigt artikulerade, och till dem fogas husgavlarnas triangelform och förgrundsgestaltarnas rundade ryggar, där volymen ovanligt nog markerats med viss skuggning. Belysningen är skarp, strecken täta och svarta. Den fasta organisationen av bilden ger associationer till holländskt 1600-tal, liksom frånvaron av djupeffekter. - Innehållsrelationen är korrekt, men bilden behöver textens stöd för att tolkas rätt, eftersom den samtalssituation som visas för handlingen framåt.

Närmast efter detta lilla grafiska mästarprov följer en bild av prinsens triumftåg mot London, som sannolikt tecknats av Natanael Beskow. Det är nämligen en splittrad och orolig komposition, med ett gungande virrvarr av figurer och med markerad rörelseriktning fram mot läsaren. Jämför Elsa Beskows behandling av ett liknande motiv i Lanval (s 77)! - Festmåltiden på slottet följer däremot schablonen för en medeltida gästbudsscenen, med gästerna på rad med ansiktena mot betraktaren. Typexempel fanns bl a att tillgå i P Lacroix.⁷¹

Bildsviten till Den gode Gerhard avslutas med skrivaren, som plitar ner sagan för eftervärlden. Någon berättande funktion i sagans handling har alltså inte denna bild. Inom den runda ramen spelar böjda och raka bildelement mot varandra: skrivarens arm, hand och mössa, stolskarmen, mot fönstrets rutning och bokhyllan. Svartvitkontrasterna är briljanta, och liksom markeringen av träverkets ådring också ett tidstypiskt drag inom bokkonsten. Den händelserika sagan om Den gode Gerhard kunde ha givit upphov till en serie spännande bilder, men som vanligt dröjer Elsa Beskow konsekvent vid samtal, porträtt, möten, situationer. Hon återger känslor hellre än handling, kärlek hellre än misstro och hat. Det religiösa (kristna) grundtemat, däremot, låter hon som vi sett sin make Natanael ta hand om och personifiera i ängelns framträdande.

GUIGEMAR

Guigemar tillhör legendkretsen kring kung Artus och handlar om den kärlek som förvandlar och om trofasthetens belöning. - Det vackra fartyget av elfenben "med seglen af siden och tågen af silke" spelar en central roll i

sagan. Elsa Beskow tecknar det dels som inledande, stiliserad vinjett, dels i en helsidesbild med Guigemar vid havsstranden. Skeppet har en lång tradition i europeisk bildkonst både som dekorativt bildelement och som sinnebild för frihetslängtan och äventyrsdrift, men det tecknades särskilt flitigt under 1890-talet. Skeppet figurerar då som vikingaskepp, som Columbus' Santa Maria, som "sagans skepp", det används i bokillustrationer, diktvinjetter, konsthantverksföremål... Elsa Beskows version går tillbaka på Santa Marias typ, som hon också i mer uppsluppet naiverande form parafraserat i bilden kring Bonden och kråkan (Jultomten 1898).⁷²

Episoden med den döende vita hinden är tecknad i en liknande "broderad" teknik som vissa av bilderna till Lanval (se s 129). Den sårade Guigemars halvliggande ställning, den parkliknande skogsmiljön, är snarlika bilden s 59. Uppmärksamheten riktas mot hinden, som uttalar sin förbannelse över Guigemar. Det är alltså en nyckelsituation i sagan som skildras, men utan textens stöd är det bara en bild av arkadisk frid i gröngräset. Att både Guigemar och hinden är svårt sårade markeras inte alls.

"Tätt invid själfva stranden låg ett fartyg förtöjt" är liksom resten av bildsviten tecknad med starka svartvitkontraster. Med ryggen vänd mot läsaren betraktar Guigemar på sin svarta häst det fantastiska skeppet. Elsa Beskow har haft vissa problem med att teckna hästen rakt bakifrån, dess ena framben har kommit bort, och proportionerna mellan ryttare och häst är egenomliga. Det dekorativa inslaget i bilden är påfallande starkt, seglen, vågorna, molnen är hårt stiliserade. Kompositionen är uppbyggd av tre fält, stranden, havet, himlen, och horisonten ligger tidstypiskt högt i bilden, vilket ytterligare bidrar till den vilande, avvaktande stämningen samtidigt som det binder bilden vid bokens yta. - Nyckelsituationen strax innan Guigemar går ombord på sitt ödes skepp skildras alltså på ett statiskt, dekorativt vis, i samstämmighet med textens "Seglen voro hissade och fyllda af en sakta bris, men likväl låg skeppet fullkomligt orörligt vid stranden."

Guigemar möter sin stora kärlek, men måste skiljas från henne, vilket skildras i en mollstämd bildsvit som bygger på vertikaler och svartvitkontraster. Rivalen Meriadus porträtteras på en helsida, klädd i helsvart, bugande mot den ljusklädda prinsessan. Ett parti av ett medeltida "typslott" (möjligen hämtat ur Lacroix, s 379), bildar kuliss. - Det motiv i texten som Elsa Beskow väljer är alltså som vanligt inte ett handlingsmoment utan ett samtal. - Hennes illustrationsteknik hushållar tack vare detta motivval också med detaljerna. Så väljer Elsa Beskow till exempel härnäst att teckna ett halvfigurporträtt i närbild av de älskande, i stället för att visa dem mitt i festsalen bland alla gästerna, som en tecknare med annat temperament kunde

B95

B96

ha gjort. I denna bild av återförening vid sagans kulmen förkroppsligas det höviska kärleksidealet, och det är nog ingen slump att den lagts inom rund ram eller att bakgrunden är svart och de älskande ljusa. Alla former är mjukt rundade, hjälm, mössa, halslinje, rustning. Dräkterna ger historisk autenticitet åt bilden.

Som avslutning flyger fedrottningen i en oinramad bild in över sidan, "I en gyllene vagn dragen af ett spann vingade hästar". Här varierar Elsa Beskow sin teckning av den förtrollade vagnen i Prins Hatt (se kap om Svenska folksagor).

AUCASSIN OCH NICOLETTE

Denna saga om mannen av börd och flickan av folket inleds med en totalvy av ett medeltidsslott, typ 1200-tal (säkerligen hämtat ur Lacroix el dyl). - I bildsviten ingår ytterligare två starkt renodlade exempel på den ljusa "broderitekniken" från Lanval och Guigemar, omväxlande med bilder av stark svartvitkontrast. Först den arkadiska scenen med Aucassin och Nicolette under kastanjeträdet. Bilden skildrar inte något speciellt moment i texten, utan ett tillstånd som varat länge, nämligen lekkamraterna som växt upp till "ståtlig yngling och strålande vacker jungfru". Teckningen har en klassicistisk renhet, linjen är tunn, sammanhängande och precis. Att lövverket preciseras botaniskt är typiskt i Elsa Beskows hela konstnärsskap, alltifrån begynnelsen.⁷³ Men mest påfallande är den totala frånvaron av rumsliga dimensioner på grund av renodlingen av det dekorativa. Kompositionen är uppbyggd av idel mjukt rundade former: flickans klänning, blomstergirlangen, pojakens avslappnade ställning, hans lockar. Girlangens båge förstärker också suggestionen av innerlig kontakt mellan de unga älskande. En teknisk finess är rambildningen, som formats av bildelementen utan hjälp av någon heldragen linje. Samtliga effekter, den klassicistiska renheten, renodlingen av det dekorativa, frånvaron av djupdimension, och rambildningen, kan också bygga på intryck av Walter Cranes illustrationer till Spenser's Fairie Queene (1896), speciellt den bild som återges i Cranes' egen bok "Of decorative Illustration of Books old and new" samma år.

Nu följer en serie bilder med relativt starka svartvitkontraster: den sörjande Nicolette (inom rund ram), Aucassin som kläds i rustning, Nicolette i månskenet utanför fängelsehålan. Texten erbjuder här åtskilliga tillfällen att teckna handlingsmoment. Slottet belägras, det är vapengny och tumult. Men Elsa Beskow väljer att teckna hur den veke, till strid ovillige Aucassin kläs i rustning av sina svenner. Som Margareta Rossholm påpekat (Sagan i nordisk sekelskifteskunst s 86) har Elsa Beskow lånat ur en samtida riddar-

B97

bild av S J Solomon, som reproducerades i The Studio i juni 1900. (Eftersom SAGA-häftet utgavs i november samma år är det tidsmässigt möjligt.) Dock gäller lånet endast nedre delen av kompositionen. - Riddarens fysiska klenhet (han kunde varit en utklädd flicka), hans sänkta huvud med de blonda lockarna, den trånga bildramen inom vilken pagerna endast delvis ryms, och fondlandskapet - allt samverkar till ett helt annorlunda totalintryck av Beskows bild än av Solomons målning. Känslomässigt är denne drömske riddare snarare bror till Walter Cranes The happy prince (1888).

Elsa Beskow väljer också i fortsättningen odramatiska motiv. Hon avstår till exempel från att teckna Nicolettes flykt över vallgraven. Däremot tecknar hon Nicolette som närmar sig herdarna i skogen, en ny arkadisk idyll, i samma luftigt lineära teknik som bilden av de unga tu under kastanjeträdet. Nicolette nyper i kjolen, håret är upplöst (enda spåret av flyktens strapasser!). Texten berättar om hur ängslig och övergiven hon känner sig - men bilden är spänningslös och lugn. Kompositionen bygger på vertikaler, och är helt utan djup, liksom övriga bilder i denna teknik.

Aucassin rider i sin tur ut i skogen för att skingra sina sorgsna tankar. Denna osignerade bild måste av formella skäl attribueras till Natanael Beskow. Miljön tecknas med många risiga detaljer, och riddaren rider snett framåt, ett för Elsa Beskow främmande grepp.

Lövsalen, som "Nicolette hade byggt af järnek, liljor och rosor" är däremot typisk för Elsa Beskows stil. Den ljusklädda Nicolette närmar sig lövsalen med dess hemlighetsfulla mörker. Svartvitkontrasten är både dekorativt och innehållsligt motiverad. Den runda hyddan, vars form repeteras av Nicolettes rygglinje, har tecknats med identifierbara blomsterdetaljer (jfr kastanjeträdet!) - och återfinns för övrigt som lingonmammans hydda i Puttes äfventyr i blåbärsskogen (1901).

Förklädd till pojke återfinner Nicolette till slut sin Aucassin, vilket Elsa Beskow återger i två oinramade miniatyrer av vinjettkaraktär, som intensivt förmedlar lyckokänslan i sagans upplösning. B98

DEN KLOKA KONUNGADOTTERN

Till omväxling en humoristisk kortsaga. Kungasonen förklarar sig till kock och vinner kungadotterns hand genom att svara listigast på hennes intelligens-test. - Inledningsvinjetten presenterar prinsen, riddaren och kocken, karakteriserade genom ansiktstyper och dräkter. Kocken har runda kinder och dubbelhaka, prinsen en platt kronförsedd hatt (1200-tal?) och hermelinfodrad cape. I en anekdotisk liten teckning (i samma teknik som slutvinjetten i Aucassin) möter den till prins utklädde kocken kungen... Kockens uppnäsa

markerar bondskheten och enfalden (jfr s 128). Bilden visar ett samtal och en situation. - Sagans värdering av prinsens sociala ställning markeras ytterligare i helsidesbilden med prinsessan i högsätet utfrågande den stackars kocken "som började finna hela äfventyret ganska obehagligt". Kocken har inte en chans att hävda sig i denna situation. Här ställs förfining och bildning mot plumphet och materialism. Återigen visas ett samtal, där kontakten mellan de agerande etableras med små medel. Tvåplansskiktningen är tydlig trots den ovanligt nog markerade djupeffekten i det schackrutiga golvet. Kompositionen är en parallell till bilden av den gapskrattande prinsessan i Läkare mot sin vilja. - Men här finns ovanligt många rundade former: högsätets välvda båge, prinsessans svängda mössa (1400-tal), den trinde kocken, fönstrens valvbågar. - För barnläsaren finns en identifikationsmöjlighet i dels utklädnaden, dels situationen, att göra bort sig.

B99

Slutbilden där högsätet svängs fram mot läsaren, och prinsen (fortfarande i kockens kläder) markerar sin jämbördighet med prinsessan genom att sätta handen nonchalant i sidan, är en snabbt karakteriserande situationsbild. Högsätet bildar en naturlig ram som gör en heldragen linje-ram onödig.

GAUTIER

Av de sex teckningarna till denna historia om den förlorade sonen, är endast en tecknad med kraftig svartvitkontrast, i de övriga fortsätter Elsa Beskow att praktisera den enkla lineära konturstilen från Lanval, Aucassin m fl.

- In kommer Gautier till häst i full rustning. "Ynglingen var stor och stark ---" enligt texten, men Elsa Beskow framställer sin vana trogen en tämligen vek ung man, mest bara pojke ännu. På nästa bild ses junkern spisa sin raphöna på värdshuset, bekvämt tillbakalutad i en munkstol, vilket snabbt anger den historiska miljön. Det ryker aptitligt ur karotterna och bilden illustrerar verkligen Gautiers behagliga sinnesstämning. -

Junkern blir emellertid först förödmjukad i tornärspelet, sedan utskälld av värdshusvärderna då han inte kan betala för sin festmåltid, och när han kommer hem "lät (fadern) sin käpp med våldsamt fart falla öfver den vanartiga sonens rygg". - Typiskt nog väljer Elsa Beskow att av dessa tre straffsituationer teckna en scen utan öppet våld, ögonblicket före bestraffningen, då Gautier står med hängande huvud framför sin far. Käppen finns till reds, men har ännu inte kommit till användning. Detta är en situation som barnläsaren år 1900 hade stora möjligheter att identifiera sig med! - Miljön markeras något utförligare än i förra bilden. Fadern sitter i samma munkstol som nyss, och spiselkransens fris är hämtad ur de kulturhistoriska planschverkens skattkammare.

B100

Kompositionen repeterar stolens triangel, och käppen samt faderns arm bildar en sicksacklinje som anger en rörelseriktning. Men jag vill understryka att trots markeringen av golvlinjen är bilden tecknad i ett enda plan utan antydning till djup.

Detaljarbetet är som alltid ytterst sparsamt. Men det som finns, t ex markeringen av gropen vid pojakens ankel, är tillräckligt för att levandegöra människorna i läsarens fantasi.

Gautier lyckas få plats vid hovet och arbetar sig upp tills han får passa upp vid grevens bord (sagan informerar alltså om riddarnas normala utbildningsgång). På en ytterligt detaljfattig, konturtecknad bild ses han i ny elegant dräkt av 1400-talssnitt servera prinsessan, som prytt sig med en hög mössa med två horn och slöja (också 1400-tal). Återigen "svävar" personerna, och rumsbildningen är vag.

På sista bilden har Gautier fått ynnesten att sjunga kärleksvisor för sin älskade prinsessa. Tidsmiljön markeras av dräkter och taklampa. Elsa Beskow har tagit lutan till hjälp för att markera sången (lutans form har hon fått från Lacroix, s 562). Den runda ramen och den starka svärtan understryker den känsloladdade stämningen: "en svag rodnad steg så småningom upp på hennes kinder och hon slog ned sina ögon utan att våga möta hans blickar".

MÄSTER PERUS

Denna spännande sagas centrala motiv är magi (av återberättaren Henrik Schück kallad "konst", dvs svartkonst). På en vinjett i konturstil presenteras mäster Perus med sina böcker och papper. Elsa Beskow har roat sig med att texta hans namn i en kartusch, vilket är enda gången hon i Medeltids-sagor använder detta pastischerande, för 1890-talets typiska, grepp.

"Tyst och grubblande som han brukade vara" är en helsidesbild av Mäster Perus i borgsalen med "hertigarne och deras rucklande stallbröder" glammande i fonden. Kontrasten mellan svärmod och ytligt lättsinne är klart markerad. Dryckesbröderna är karikerade, medan mäster Perus dystra gestalt tycks vara en genklang av G von Rosens grubblande kung Erik.

Men mäster Perus i borgsalen visar sig vara en "skenbild", och hertigarna rusar iväg till sin systems rum, där den verkliga Perus "satt i högsätet bredvid prinsessan". Den ene hertigen "rusade mot mäster Perus, grep honom om strupen och kastade honom handlöst i golftet --- den rasande härtigen trampade därefter den fallne på bröstet, drog sitt svärd och skilde med ett hugg hufvudet från bålen, så att blodet sprutade runt kring salen". Denna blodiga och våldsamma episod återger Elsa Beskow med en ovanligt rörelseladdad bild. Hertigen avtecknar sig i den öppna dörren, ljusklädd mot mörk

B101

natthimmel och skogssilhuetten av nordisk karaktär. Att döma av hertigens bistert rynkade ögonbryn och allmänt ilska min, är det ögonblicket före hugget vi ser. Svärdet lyfts diagonalt mot bildens baksidans yttre hörn, dess spets pekar hotfullt uppåt. Kraftiga svartvitkontraster understryker den hemska stämningen, men öfret ligger med huvudet utanför bildytan, vilket i hög grad dämpar effekten. Och hertigens skulderparti och armar är osäkert tecknade och påfallande veka, vilket också dämpar textens våldssuggestion. Intressant är här också Elsa Beskows behandling av bildytan: satsytan är "inne", mörkret i dörröppningen markerar "ute". Spelet mellan inne-ute återfinns senare i hennes egna bilderböcker (t ex Tant Grön, Tant Brun... 1918). Men - när allt kommer omkring mister inte Perus sitt huvud! Barnläsarens spänningsrysning förbyts i glädjen över att Perus återigen lurat de elaka hertigarna med sin "konst".

I sagans andra hälft prövar Perus en sista gång människornas sinne. Han skänker ett kungadöme åt en hertig i ett annat land, men röner otacksamhet också från denne. Här skildras i texten kungaval, kröningsfest och bröllop. Men Elsa Beskow väljer att teckna scenen då Perus kommer in i hertigens kök: B102 "hertigen stod och såg på, huru kocken lagade tuppen i ordning". Detta motiv väljs dock inte enbart för nöjet att få rita en genrebild av huslig karaktär, för omväxlings skull! Den stekta tuppen spelar nämligen en central roll i sagans upplösning. Mäster Perus förvänder synen på folk också vad gäller tidens gång, och en lång rad år hinner förflyta medan tuppen blir färdigstekt. - Köksinteriören är mycket åskådligt tecknad, i två grunda plan och ett växelspel av runda och raka former, där de runda dominerar (skafferiets valv, hertigkronan, kockmössan, grytan, rökslingorna). Kocken och hertigen är bägge lika intensivt intresserade av den goda tuppen, och hertigen böjer sig framåt med handen i sidan och den uppskurna ärmen (1400-tal) dinglande ner mot grytan. Ovanligt nog markeras volymerna med en smula skuggning, och svartvitkontrast och konturstil möts. Rumsligheten, den nyktert återgivna praktiska hanteringen av köksgöromålen, förebådar köksinteriörerna hos Tant Grön... och andra av Elsa Beskows egna bilderböcker.

Härmed är kulmen i bildsviten nådd. Den sista bilden, av Perus och prinsessan på väg i sin förtrollade vagn, "långt bort - hvart, har ingen kunnat utspörja, ty från denna stund tiga sagorna om den vise mäster Perus och hans brud", har antagligen tecknats av Natanael Beskow. Vagnen saknar varje likhet med Elsas eleganta skapelser i Guigemar och Prins Hatt, men så är den också hämtad ur en plansch i Lacroix, (s 113) i sin tur tagen från ett manuskript från 800-talet.

Detta är en legend om en mycket from man som under en kort stund - men i människors mått flera hundra år - får uppleva en försmak av paradiset. Också här har förmodligen Natanael Beskow gjort en insats. Den inledande bilden är oredig och överfylld av detaljer, dock med de för Elsa Beskow karakteristiska identifierbara löven och teckningen av trädets bark. Klosterinteriören har hon själv signerat, men de arkitekturhistoriska detaljerna är hämtade direkt ur Lacroix (Cloître de l'abbaye de Moissac). Ingendera bilden har någon handlings- eller stämningsfunktion för en barnläsare, men det har inte heller texten. Detta är en av de fromma sagor som tycks inlagda i samlingen mera för det sedelärande motivets skull än som underhållning.

SAMMANFATTNING

Elsa Beskows illustrationer till Medeltidssagor visar en tydlig utveckling från Svenska folksagor året innan. Konstnärinnan har konsoliderat sin stil och sin berättarteknik och fått ett säkrare grepp om miljöer och dräkter. Hon varierar sig mera, experimenterar med skilda stilgrepp, vilket kan bero på att hon här disponerar hela volymen, och kanske också kan överblicka berättelsernas rytm något bättre.

BILD-TEXTRELATION

Känslor, stämningar, samtal och möten intresserar Elsa Beskow mer än yttre, dramatiska skeenden, stridsscener, folkvimmel. Hennes bilder till Medeltidssagor är som vi sett påfallande odramatiska och dekorativa i förhållande till den ofta dramatiska texten. Den berättande funktionen är ingalunda nonchalerad, men hon väljer moment och episoder som har en återhållen spänning eller ett tillfälligt lugn. Känsloläget i sagorna förstärks av dessa bilder, men de avspeglar knappast hela rikedomen i sagornas skala från våld till harmoni. I enstaka sagor får Elsa Beskow utlopp för sin humor, respektive sin kärlek till genre (Läkare mot sin vilja, Den kloka konungadottern, Köks-scenen i Mäster Perus).

Barnläsaren ges en föreställning av medeltiden som den svärmiska romantikens tid, som furstarnas och kyrkans epok, en schablonbild som också texten ger. Förankringen i den autentiska högreståndskulturen sker med hjälp av kostymer, möbler, föremål från Lacroix' planschverk och eventuella andra liknande källor. Möjligen har Elsa Beskow varit så upptagen av att skapa autenticitet att förhållandet till texten blivit lidande. Bilderna är visserligen textrelaterade, men de lever ofta också ett alldeles eget liv som dekorativa

effekter och/eller känslolägen.

Med utgångspunkt i Schücks text (som fö är mycket lättillgängligare och mer konkret än i hans Sveriges medeltidssagor från 1893), försöker nog Elsa Beskow skapa levande människor och inte bara typer, roller. Dock förblir dessa prinsar och prinsessor, riddare och junkrar snarare symbolbärare än individer. Riddarna och prinsarna är påfallande veka, även när det direkt strider mot texten (ex Gautier som inte alls är "stor och stark" se s 135). Ansiktstyperna är vagt nordiska, och män och kvinnor tecknas med samma idealiserade rena drag. Kvinnorna tecknas ofta i profil eller med frånvänt ansikte, något som avlägsnar dem från läsaren.

Männen ser ut att vara utklädda flickor, men med extremt utdragna lemmar, som markerar deras längd. - Människorna är alltså tecknade helt utan sensualism och nästan utan individualisering, men med just den svärmiska innerlighet som anses höra riddartiden till.

MILJÖ

Kravet på tidstrogen miljö (som kan ha ställts av förlaget, där man var mån om den pedagogiska funktionen, av Schück, och - eller av Beskow själv) uppfylls som sagt med hjälp av Paul Lacroix' oömbärliga planschbok. Minst två tredjedelar av de 77 teckningarna innehåller identifierbara kostymer och möbler, oftast från 1400-talet, men från olika länder. Den tidsmässiga förankringen är alltså tämligen exakt, det rör sig i själva verket inte om någon schablon för en tänkt medeltid med anakronistiskt sammansatta detaljer. I Lacroix finns, förutom de detaljer som Beskow lånat direkt, och som redovisats i bildanalyser respektive noter, också många typer av allmångods som ger atmosfär men där inte direktlån kan påvisas: gästbudsscener, triumftåg till häst, fester vid hovet, stridsscener, slottsexteriörer och dito interiörer... Men också som stilinfluens kan Lacroix ha spelat en roll, inte bara som uppslagsbok i den materiella medeltida kulturen.

STIL

Elsa Beskow fullföljer i Medeltidssagor renodlingen av tvåplansskiktningen, frispupställningen och konturlinjen i Svenska folksagor. Däremot har hon redan lämnat bakom sig de markerat tidsbundna jugend-bildelementen, "fingeravtrycksmoln", konturerade trädstammar, ådrat trävirke, stora svarta bildfält som stilmedel och stämningsskapare. Svärtan hanteras mer ekonomiskt och distinkt här än i Svenska folksagor, den motiveras oftare av teckningens dekorativa karaktär än av stämningsläget.

En lätt, tunn konturteckning mot vit botten växlar med en tätare, strängt

B103
a
b
c
d

geometrisk och ovanligt detaljerad teckning. Men ekonomiseringen med bildelementen är ändå påfallande. Den dekorativa effekten kan dominera i vissa helsidesbilder, som i Lanval, men alla dessa dekorativa element berättar också om tid och miljö.

Det finns en konsekvent skiktning av bilden i flera plan; djupet är mycket grunt, respektive obefintligt, och rumsbildningen vag. Ofta ses figurerna "sväva" i bildens yta utan att det klargörs om de är framför eller bakom eller ovanför varandra. I några få bilder markeras djupet av ett schackrutigt golv eller en snedställd möbel, men samtidigt upphävs eller bromsas djupeffekten av de dominerande horisontalerna och vertikalerne.

Denna renodling av ytan med hjälp av linje, plan och fris-arrangemang ser jag som en bekräftelse på Elsa Beskows beroende både av samtida illustrationskonst i prerafaeliternas efterföljd (Arts-and-Crafts, art nouveau) och av motivens urkälla, den medeltida bildkonsten sådan den återgavs i Lacroix. Detta skulle samtidigt förklara varför det är så svårt att finna någon enskild samtida konstnär som influerat Elsa Beskow mer än i mycket allmän mening.

BOKKONSTASPEKTEN

Också som bokkonstnär behärskar Elsa Beskow sina medel i Medeltidssagor i än högre grad än i Svenska folksagor. Bilderna binds vid bokens yta med hjälp av frisuppställningen, linjen, svartvitkontrasten, och bildelementen är väl disciplinerade inom givna ramar och format. Ram och format varieras ständigt, och följderna av nedminskningen från originalformaten blir aldrig katastrofala, därför att Elsa Beskow är så tydlig och ekonomiserar så skickligt med detaljerna.

De väl utarbetade och relativt detaljfyllda helsidorna är nio stycken, de runda ramarna är fem, formade kring motiven sorg, kärlek, genre. Det finns elva små vinjetter utan ram, tecknade i tunn kontur som ett filigransmycke. Här finns ett tjugotal av vardera halvformatsformatet i vertikal och horisontal typ, och slutligen tre stora bilder utan heldragen ramlinje, där bildelementen själva utformar en osynlig ram. - Markanta svartvitkontraster ses i mer än hälften av bilderna, medan de som är tecknade med enbart konturlinje är sexton stycken, och resten kan betecknas som blandad teknik.

Kap. VIII SVENSKA FOLKVISOR Illustratör Jenny NYSTRÖM Bearbetare Fridtjuv BERG

Utgivningen av delar av den svenska folkviseskatten i SAGA var av allt att döma också Fridtjuv Bergs önskan, liksom folksagorna, och det var han som gjorde urvalet, bearbetade och förklarade. Den första "flocken", som aldrig kom att följas av flera, fyllde ut andra årgångens överblivna utrymme (se Klingberg, SS s 44) och är därför på endast 6 sidor, med 16 illustrationer eller snarare vinjetter av Jenny Nyström. Folksagor och visor hörde till Fridtjuv Bergs skötebarn, "folkpoesin" ville han förmedla till folkets barn, innan den glömdes bort. Men de långa visorna med sina omkväden och många verser var tydligen ett alltför annorlunda inslag i serien för att göra succé, trots att det ju var en mycket samtida företeelse att vårda och vörda det s k nationella arvet.

Fridtjuv Berg inleder med ett tvåsidigt förord som historisk bakgrund, och han lägger in utförliga förklaringar före varje visa och också mellan de partier i visorna där han gjort uteslutningar för att inte trötta läsarna alltför mycket. Jenny Nyströms illustrationer relaterar sig ofta till dessa förklarande texter, snarare än till folkvisans strofer.

BOKEN OCH DESS BILDER

Häftet innehåller tio visor: Inga liten kvarnpiga, Hafsfrun, Bergakungen, De båda väfverskorna, Sköldmön, Dalabo Jonsson, Herr Olof i älfvornas dans, Olger Dansk och trollet Burman, Sankt Örjans visa och Sven i Rosengård. Jenny Nyström underordnar sig formatet och utrymmet, och tecknar vinjettartade illustrationer i antingen rund eller horisontal ram.

Inga liten kvarnpiga inleds med ett landskap med ett medeltida slott av schablonkaraktär, med spetsig vindflöjel som bryter sig genom övre ramen, och en väderkvarn vid horisonten för att markera titelpersonens yrke. Slottet är exakt detsamma som Jenny Nyströms eget slott i Tomtefars sagor samma år (årg 3, s 64, se även Kap II, Svenska folksagor), men det har alltså utsatts för en kraftig nerminskning i folkvisehäftet. På den andra bilden till denna visa ser vi prinsen kröna Inga. Bilden är överfylld av mönstereffekter: kronan i prinsens händer förlorar sig i lövverket som sträcker sig in i rummet, dräkterna (prinsens, Ingas, de dansande hovmännens) har blommönster och bårder, golvet är schackrutigt, högsätet är rikt sirat, och prinsens och Ingas långa hår ringlar sig dekorativt mot axlarna. Men alla dessa detaljer

B104

bygger på texten, även lövverket: "Genom loftsönstret såg han endast de gröna ektopparna"! Jenny Nyström har i sin bild förenat två strofer, "då dansade alla kungens hofmän", och "konungen själf satte gullkronan på". - Bilden är uppbyggd som en friskomposition, men högsätets sneda placering och hovmännen som är starkt perspektiviskt förminskade bryter mot frisens idé, samtidigt som det schackrutiga golvet är obeslutsamt tecknat mittemellan perspektiviskt och plant.

Också till Hafsfrun tecknar Jenny Nyström två bilder, först en vinjett där sjöjungfrun lojt gungar i vågorna, och måsar i flykt bryter genom övre bildramen. Rytmen är snarare av 1700-talskaraktär än jugendpåverkad. - Mötet med herr Peder på havsstranden är tecknat inom en rund ram, som bryts igenom både av hafsfruns kjo och hästens svans och herr Peders stolt vajande plym, vilket är en typisk 1880-talskomposition. Också här är ytan överrikt mönstrad, den lilla bilden (7 cm i diameter i trycket) rymmer utom huvudpersonerna ett antal sjöjungfrur, kraftigt markerade vågor, rikt mönstrad utstyrsel både på herr Peder och hans häst. - Men strofen beskrivs exakt, "och inte tar jag kannan utur din hand/ förrän du har sagt din kära faders namn". Ryttare och häst formligen backar ut ur bilden från hafsfruns utsträckta hand.

B105

Bergakungen har likaledes fått två illustrationer, en sorglig avskedsscenen där den bergtagna "bad att få besöka sin moder. Han sade ja och gaf henne sina grå hästar och sin gyllene karm". På Jenny Nyströms vinjett väntar vagnen medan sällskapet tar avsked, i fonden står granskogen i kraftig silhuett. - På nästa bild, som liksom i Inga liten kvarnpiga byggts som en fris med prinsessan i högsätet, bryts återigen planskiktningen med det svagt snedställda högsätet, och det kraftiga blommönstret på kungamanteln repeteras i hårt stiliserad form i väggdekoren. Denna väggdekoration tycks för övrigt komma ur helt annan källa än den medeltida sagoexotism som Jenny Nyström annars ägnar sig åt i sagoillustrationerna: den återfinns som "Japanska rosetter ur Japanska vapenboken" (Schulze, H, Fickbok för ornamenttecknare. 1887).

B106

I De båda väfverskorna avbildas först kungafamiljen framför ett litet slott eller snarare en stor villa av engelskt sekelskiftessnitt, en medeltidspastisch med "korsvirke" och spetsiga tinnar och torn, sedan drottningen i högsätet beundrande jungfrurnas väv. Den senare bilden är tecknad inom rund ram, som ovanligt nog ej bryts igenom, och dess symmetriska uppbyggnad gör den relativt lugn, trots den för Jenny Nyström vanliga övermönstringen. Sköldmön illustreras av två bilder där ryttare och häst spelar huvudrollen. Först mötet mellan kungen och sköldmön: "När konungen ser, att den spenslige

och flickaktige riddaren är en så dråpelig kämpe, blir han ödmjuk" -, sedan en inom rund ram tecknad ritt. Kostymerna är detaljerat utförda, snarare med fornnordisk karaktär än medeltida.

Dalabo Jonsson kommer guppande i sin lilla båt utan att väja för kungens skepp, och Jenny Nyström tecknar troget till texten: "Kungen lyfte upp galret på sin hjälm. 'Hvad är det för en sven, som mig seglar så när?' Hon lyckas också få in ytterligare fem personer i kungabåten, som är av Sankta Mariatyp, men i roddbåtsstorlek, och med drakhuvud i fören. Det svällande seglet och vimpeln bryter igenom bildramen.

Bilden av Herr Olof som spränger iväg från älvornas lockelser, genom den runda bildramen, rymmer associationer åt flera håll. Dels använder Jenny Nyström om igen den häst hon tecknat på Julklappens omslag 1898, dels strör hon in gräsknippen på ett sätt som påminner om engelsk art nouveau (se även Kap I s 34), och slutligen finns förmodligen Blommérs Ängsälvor från 1850 i hennes tankar när hon ritar de dansande älvorna i fonden. (Även på Blommérs målning finns för övrigt en ryttare på vit häst, men långt borta i landskapet.)

Konstnärinnans vacklan mellan olika stilar speglas av skuggan under hästen, och den perspektiviska teckningen av denna, medan resten av bilden tecknats i skiktade plan.

En jämförelse med Elsa Beskows behandling av ett liknande tema, Tannhäusers ritt i Medeltidssagor (se s 126) visar mycket tydligt hur Elsa Beskow ekonomiserar med detaljerna, flyttar huvudpersonen närmre läsaren, hur hon skiktat planen och med vertikaler och horisontaler tecknas en harmonisk bild, medan Jenny Nyström med diagonaler, detaljer, rörelseriktningar, fladdrande dräkter skapar en orolig bild.

Olger Dansk porträtteras i sin mörka källarhåla, med noga uttecknade skuggor och valörer. Jungfruns tvåhornade mössa med slöja (av 1400-talstyp) skär igenom den runda ramen, som nästan alltid i Jenny Nyströms kompositioner. Sankt Örjan är också textnära och beskrivande illustrerad. Draken är riktigt otäck, med vårtor och eldsprutande käft, medan prinsessan och Örjan är små och bräckliga. Bilden av triumfen, där prinsessan trippar fram med draken (gråtande krokodiltårar) efter sig i band, och Sankt Örjan på en praktfullt utstyrd, kråmande häst stolt gestikulerar med sitt svärd, får något ofrivilligt komiskt över sig i all sin preciösa elegans.

Sven i Rosengård, slutligen, illustreras med en oredig bild där dock bara två personer medverkar, och det är oklart till vilken strof bilden skall relateras - möjligen hör den snarast samman med Bergs förklarande text.

B107
a
b

B107

SAMMANFATTNING

Jenny Nyström var synnerligen väl etablerad som sagotecknare när hon fick detta uppdrag, som väl också kan ha varit en direkt följd av hennes medverkan i Svenska folksagor. Illustrationerna till Svenska folkvisor följer hennes gängse schabloner för sagoexotism, och som vi sett upprepar hon sig själv på flera ställen. Hennes berättarteknik är beskrivande, ej dekorerande, trots övermönstringen av bildytorna. Miljö och kostymer är senmedeltida, ansiktstyperna idealiserade och opersonliga. Kompositionstyperna är dels den gamla "alumbildens" runda, av ett eller flera bildelement genombrutna ram, dels en horisontal uppbyggnad med vissa drag av fris, dock ej genomfört. Teckningen växlar mellan kraftiga svartvitkontraster och en filigranliknande tunn linjeteckning med valörer och skuggor. Stilen är som vi sett huvudsakligen hemmahörande i en försenad åttiotialism, en idealiserad realism med stor teatralisk rekvisita, som överförts till bokkonst utan större aktgivande vare sig på formatets litenhet eller bokkonstens krav på harmonisk balans mellan satsyta och bild.

Kap. IX TROJANSKA KRIGET Illustratör Louis MOE Bearbetare Fridtjuv BERG

"Trojanska kriget" var en annorlunda satsning i de tidiga SAGA-volymernas rad: en modern, för svenska barn bearbetad, skönlitterär presentation av Homeros Iliad och några av de homeriska hjältesagorna.⁷⁴ Visserligen hörde det fortfarande till allmän- och skolbildning kring sekelskiftet att känna till grekisk mytologi, de homeriska sagorna, m m. Men de nyare versionerna av sagorna om Trojanska kriget, som fanns att tillgå före SAGA-utgåvan 1901, vände sig till "ungdom" (och då avsågs läroverksungdom) och inte till "barn", och var sammandrag av bredvidläsningstyp, där diktverket styckades till kunskapsstoff och försågs med noter och reproduktioner efter antika konstverk. H Andersson, K Dalström och L Ribbing hade under 1890-talet utgivit de grekiska sagorna i sådan form.⁷⁵

ÄLDRE TOLKNINGAR

Bland de äldre, i skönlitterär form återgivna Homeros-tolkningar som före SAGA hade erbjudits barnläsarna, nämner Ellen Key (i Barnets århundrade, 1900) Schwabs Hjeltesagor från 1839-40. Dessa ålderstigna, i prosaform och utan illustrationer återgivna Den klassiska fornålderns hjeltesagor vänder sig visserligen bland andra till barnen, "i afsigt att förskaffa dem ett angenämt, men likväl värdigt tidsfördrif."⁷⁶ Men man kan nog förmoda att Schwab i själva verket snarast fyllde en plats som familjeläsning av mera lättforcerat slag än vår första hexametertolkning av M Wallenberg (1814) eller den andra, av F Johansson (1846).

Under 1860-talet översattes två kända samlingar med grekiska sagor till svenska: A L Grimm, Sagor från grekernas och romarnes hjelteålder (1867-68) och N Hawthorne, Grekiska sägner berättade för ungdomen (1869, ny utg 1883). Grimms två digra volymer är tryckta i fraktur och livas upp av några få kolorerade planscher av tidig 1800-talskaraktär, teatraliskt romantiska, och Hawthornes samling är visserligen behändigare till formatet och försedd med naivt gemytliga samtida xylografier, men språket är tungt och blomstrande omständligt i bägge versionerna. Dessutom intar referatet av Trojanska kriget (46 s) en relativt blygsam plats i Grimms samling, och i Hawthornes finns det inte alls med. Ingen av dessa gamla prosaversioner av de grekiska sagorna fann nåd (eller var prismässigt överkomliga) hos folkskollärarna, på vilkas vandringsbibliotekslista de saknas, medan bredvidläsningsböckerna

av H Andersson, K Dalström och L Ribbing finns med. (Jfr Kap I s . .)

Men ingen av de nämnda utgåvorna var alltså tänkt som fri läsning för mindre barn, ja i själva verket saknades i Sverige 1900 överhuvudtaget en modern Homeros-tolkning (den skulle komma först med E Lagerlöf, 1912).

Det vittnar gott om Fridtjuv Bergs stora tilltro till barns rätt till och förmåga att tillägna sig den stora poesin, att han gav sig i kast med Homeros. Förmodligen fick han ta strid för att placera verket i SAGA. I det tidigaste förhandsprogrammet 1898 planerades nämligen nordiska forntidssagor, och året därpå planerades flera andra historiska arbeten, bl a om korstågens historia, men ingenting sägs uttryckligen om den grekiska forntiden.⁷⁷ - Bergs tro på fantasi, poesi och konst inom folkundervisningen präglade hela hans pedagogiska och politiska livsgärning, och hans bearbetning av Iliaden innebar ett praktiskt förverkligande av dessa idéer.

Redan från hans första år som mycket ung lärare vid Finspongs folkskola 1869-72 berättas hur Fridtjuv Berg förde ut världslitteraturen till det s k folkets barn: "Hans undervisning skilde sig vida från den, som var gängse den tiden --- han under modersmålslektionerna föreläste Runebergs episka dikter, Homeros Iliaden och Odyssén, delar av Herodots historiska böcker och Sturlesons konungasagor ---" (N.O. Bruce i: Fridtjuv Berg. Några minnesblad. 1916, s 12).

Samtidens syn på klassikerbearbetningars existensberättigande har berörts i inledningen (s 11). De som aktivt intresserade sig för barnens läsning var ingalunda eniga i frågan. De två oraklen Ellen Key och Gurli Linder t ex utgick till skillnad från Fridtjuv Berg från den s k överklassens barn. I synnerhet Key var säkert ganska främmande för vilka svårigheter alla de övriga barnen hade att få tag i och tillgodogöra sig världslitteraturen i oavkortat skick, vilket hon ansåg vara enda rätta sättet. Linder var mera socialt medveten på denna punkt. Hon medger (i Våra barns nöjesläsning 1902) att SAGA "vänder sig till (folkskolornas) befolkning och läses sålunda företrädesvis af dem för hvilka originalerna sedermera i allmänhet bli slutna böcker". Men i samma andedrag som hon accepterar Bergs bearbetning av Iliaden som "förträfflig", reserverar hon sig mot den: "Dock gällde det för mig att göra en ungdom bekant med Homeros och jag sålunda stode i valet mellan dessa moderna bearbetningar och Johanssons gamla öfversättning av Odyseen och Iliaden i dess helhet så toge jag utan tvifvel den senare."

Men F Johanssons översättning var alltså från 1846, och på drygt 500 tättryckta sidor...

Att barnläsarna behövde "sin egen" Homeros, och att bearbetare och illustratör träffat rätt ton skulle snart visa sig. Signe Wranér skriver i Minnes-

bilder --- 1946 (s 117):

Trojanska kriget som nu gått ut i 43.000 exemplar, blev skarpt kritiserad av 1900 års pedagoger och vållade förresten en katastrofal nedgång i SAGA:s prenumerantsiffror --- och detta trots att många av nutidens kulturpersonligheter lustigt nog omvitnat, att just detta SAGA-band varit deras första och mest älskade källa till kunskapen om antiken.⁷⁶

Av en lycklig slump har ett par ark kommentarer med Fridtjuv Bergs handstil till Louis Moes teckningar för Trojanska kriget bevarats.⁷⁹ Om det är delar av ett brev till redaktionen eller kommentarer till ett första korrektur framgår inte, och det gäller endast bilder till kapitlen 19-22. Här granskar Berg hur Moe utfört motiven, och gör det på ett sätt som vittnar om hans stora intresse för bildmaterialets kvalitet, men också om hur ytterligt praktiska hans kvalitetskriterier var. Berg var mycket angelägen om texttrohet, men avgav också estetiska omdömen. Jag återkommer till dessa Bergs kommentarer vid analysen av respektive bild: samtliga utom en har jag kunnat identifiera.

FRIDTJUV BERG OCH ANTIKEN

Fridtjuv Bergs sätt att återberätta Iliaden för sin tids barnläsare har ur språklig och pedagogisk synpunkt behandlats av Klingberg (Sekelskiftets barnbokssyn --- 1966 s 104-112). Klingberg slår fast att Berg dels använt en tysk bearbetning för barn (F Schmidt, Homers Iliade. 1857) dels de nyss-nämnda svenska tolkningarna av M Wallenberg (1814) och F Johansson (1846), men också att Bergs egen insats är betydande. G Schwab nämns ej alls av Klingberg, och ej heller Grimm.

Klingberg sysslar mest med Bergs förhållande till förlagorna. Till detta resonemang vill jag bara tillägga att strukturen i Bergs originaltext fortfarande 1980 är slående modern (enstaka tidsbundna ord som "pilt" och "tvänne" förrycker inte detta intryck). Han skriver i snabbt tempo, med korta satser, målade uttryck och konkreta detaljer. Framför allt har språket (i prosapartierna) en vardaglig prägel som gör det mycket tillgängligt och lyfter bort allt musealt damm från diktverket. Berg följer Homeros förvånansvärt nära, trots det relativt begränsade formatet på drygt 300 ganska glest satta sidor. Allt väsentligt finns med, och framställningen av det invecklade händelseförloppet och de många inblandade hjältarna och gudarna är klar och sammanhängande. Sagans spänning och mytens grymhet förmedlas, och kunskaperna om grekisk mytologi och kultur får barnen smärtfritt med på köpet. Till detta bidrar att bearbetningen omfattar inte endast Iliaden i sig, utan även (vilket Berg kortfattat redovisar i en introduktion) några av de sagor som skildrar krigets förspel (bl a Helenas bortrövande) och efterspel (tro-

janska hästen och Trojas fall)).

Växlingen mellan prosa- och hexameter-partier ger variation åt framställningen, och påverkar som vi skall se också illustrationen. Hexameteravsnitten var ett djärvt försök att förmedla originalets rytm (vilket Schmidt, som Klingberg påpekar, avstått från). - Barnbokskritikern Gurli Linder uppskattar växlingen mellan prosa och hexameter som ett positivt värde:

denna trogna föreställning erhålles otvifvelaktigt bäst därigenom att de vackraste och mest karakteristiska partierna tagas ur verket i dess helhet och lämnas i metrisk öfversättning-- Så har Fridtjuv Berg gått tillväga i sin bearbetning. (Våra barns nöjesläsning 1902, s 76.)⁸⁰

BOKEN OCH DESS BILDER

LOUIS MOE OCH ANTIKEN

Louis Moe fick sig alltså tillsänd en för barn nyskriven version av Homeros Iliad, direkt efter slutförandet av arbetet med de två samlingarna sagor ur Tusen och en natt (SAGA 3 och 8, 1899 och 1906). Som jag skall försöka visa i bildanalyserna finns det delvis stora skillnader stilmässigt mellan de två i tiden så näralliggande bildsviterna, även om berättarteknik och arrangemang är likartade, präglade som de är av tecknarens personlighet.

Var fann då Moe inspirationen? Det är inte någon brist på bildmaterial kring de homeriska sagorna som försvårar undersökningen, utan det överväldigande rika materialet. - Liksom i andra klassiker finns det i Iliaden en rad nyckelmoment som ständigt avbildats, men här med en spännvidd i tid och stil från antikens vasmåleri, skulptur m m, till nyklassicismens bravurverk och historicistisk "Kitsch".

Bokillustrationer var däremot förhållandevis ovanliga.⁸¹ Faxmans stora svit från ca 1800 är på långt avstånd både i tid och temperament för Louis Moe, och under hela 1800-talet bestod det bildmaterial som utgavs om de homeriska sagorna mest av realiaböcker med planscher av gudar, hjältar, kostymer, föremål,⁸² medan Homeros-utgåvorna ofta var oillustrerade. (Mera om realiaböckerna i sammanfattningen av detta kapitel.) - De ungdomsupplagor som nämnts var antingen (Grimm) illustrerade i en för Moes tid helt föråldrad stil, eller med reproduktioner av antika konstverk, respektive realia. Moe hade inte arbetat med den antika motivkretsen i något av sina tidigare illustrationsuppdrag, och hans egna preferenser gällde den nordiska mytologin och forntiden, inte den antika.⁸³ Men han kan på intet vis ha varit främmande för den antikiserande traditionen. Han hade gått på akademien i Köpenhamn under 1870-talet, och där först velat utbilda sig till skulptör, med allt vad detta innebar av kopiering efter "antika" gipser. Thorvaldsen

och hans krets av efterföljare var fortfarande normbildande vid denna tid, och "guldalderens" antikiserande och historicerande måleri var heller inte glömt. - Ett uttalande av Louis Moe på äldre dagar (1935) avslöjar en tillbakablickande konstsyn, som bekräftar denna rekonstruktion. På frågan "Hvem har paavirket dem som ung?" svarar Moe

Jeg har haft to Sider - de smaa Eventyr og de store mytologiske Kompositioner. De første inspireredes af min Naturglæde, de sidste bl.a. af Chr. Winthers mytologiske Haandbok. Saa laerte jeg ogsaa som Illustratør meget af denne gamle bog om Napoleon --- den er illustreret af Horace Vernet. Og siden laerte jeg af Marstrands store Illustrationer till Holberg og don Quijote, man vaekkedes jo ved det, man ser, jeg synes, det er dumt at bebrejde Folk, at de er paavirkede, det er jo naturligt, man skal jo da laere af andre først. (Gads Danske Magasin. 1935 s 37.)

Och vilka var då dessa av Moe apostroferade, numera bortglömda auktoriteter? - "Chr. Winthers mytologiske haandbok" byggde på K Ph Moritz' redan 1791 utgivna "Götterlehre oder mythologische Dictungen der alten". 1872 års danska upplaga var illustrerad med planscher, innehållande vardera 3-6 medaljongformade små stick av gudar och heroer i stereotypa poser. - Horace Vernet (1789-1863) var en på sin tid hart när geniförklarad krigs- och historiemålare, och den folkkäre Wilhelm Marstrand, slutligen, "iscensatte" Holbergs pjäser i ett otal välkomponerade målningar, som var oerhört populära under Louis Moes ungdomstid.

Så långt traditionen. Något nytt måste också ha tillkommit vid arbetet med Trojanska kriget: "research" efter autentiska detaljer och val av lämplig stil-förebild. Autenticiteten fanns att tillgå i realiaböckernas stora detaljkataloger, men dessa kan också med sitt torrt lineära framställningssätt ha spelat en viss roll som stilförebild.

Av antikens konstarter var det inte reliefer eller skulpturer som Moe valde som stilförebild, utan det både illustrerande och dekorativa grekiska vasmåleriet. Redan i en artikel av Pietro Krohn 1904 (KUNST VI), alltså ett par år efter arbetet med Trojanersviten, uppger denne att Moe studerat grekiskt vasmåleri för Trojanska kriget. Det är alltså rimligt att tänka sig att uppgiften härrör från Louis Moe själv. Krohn anser dock att Moes naturalistiska perspektivbehandling bryter mot vasmåleriets stilideal, och att konstnären alltför mycket saknar "sans for Liniens Skønhed". I sammanfattningen av bildanalyserna skall jag försöka precisera på vilket sätt Moe kan sägas ha influerats av vasmåleriet. Men så mycket kan sägas redan här, att några direkta motivlån är svårt (och meningslöst) att försöka belägga i detta överväldigande rika material, som redan på Moes tid både kunde studeras i planschböcker och i original, bl a i Glyptoteket som hade en snabbt växande samling. - Det är snarast frågan om ett allmänt släktskap, och den tidsperiod

det gäller tycks vara början och mitten av 400-talet f Kr, då vasmåleriet kännetecknas av ett mycket livligt linjespel och en temperamentsfull berättarteknik. Moes användande av en starkare, mer heldragen konturlinje och större vita ytor i Trojanska kriget jämfört med Tusen och en natt (dock ingalunda konsekvent genomfört) kan i lika hög grad bero på intryck från studierna av vasmåleriet som från den samtida grafiska utvecklingen kring 1900.

KAP. 1 TROJA OCH PRIAMOS - KAP. 2 ERISÄPPLET

I första kapitlet berättar Fridtjuv Berg om Trojas grundläggning, om kung Priamos och dennes familj, och om Paris' uppväxt på berget Ida. Kapitlet försågs i originalupplagan med en primitiv karta, som kan ha ritats av Fr Berg, som hade ett känt intresse för kartritning. Louis Moe inleder sin bildsvit med en helsidesbild av Nereiderna, som "älskade att tumla om bland de glittrande böljorna, draga af sjöhästar eller ridande på delfinernas ryggar". Någon speciell händelse beskrivs alltså inte, utan ett lyckligt tillstånd. Konstnären har uppenbarligen valt motivet därför att det säkerligen lockade honom själv, inte därför att det hade någon berättande funktion. Bilden är typisk både för Moe och för hans tid: Nereidernas långa, böljande hår (som döljer det mesta av "behagen"), lusten för att ta ut en gungande, virvlande rytm i vågor och fiskstjärt.⁸⁴

"Paris' dom", den ödesdigra skönhetstävlingen, återges på en helsida (ovanligt nog för SAGA lagd på fel ledd över boksidan). Moe tecknar ögonblicket just innan den villrådige Paris ger äpplet åt Afrodite, men i själva verket håller Hermes fortfarande äpplet, vilket är ett avsteg från texttroheten. - De agerande är placerade som på en fris med mycket grunt bilddjup, och de dominerar både innehållsligt och formellt över fondens diskreta markering av djupverkan (fårflocken och bergsslutningen). Redan här spelar linjen, den tunna men heldragna konturen kring figurerna, en långt större roll i spelet mot de vita ytorna, än i Tusen och en natt-bilderna.

Kompositionen är uppbyggd av ett statiskt block, gudinnorna, i ena bildhalvan, och ett något livligare, Hermes (med ryggen mot läraren) och Paris i andra halvan. Rörelsen sker i sidled, den uttrycks av herdestav och häroldstav, och hejdas vid intressecentrum av Heras spira. Detaljarbetet är omsorgsfullt och textnära, men tack vare de upprepade vertikallerna och den klara svärtan mot de vita ytorna är det en tydlig och lugn bild. Det finns en intensiv spänning i scenen, men för att tolka dess innebörd är läsaren helt beroende av texten (respektive att kunna identifiera de agerande med hjälp av deras attribut, vilket kräver en orientering i antikens kultur som

B109

man inte kan vänta sig av svenska folkskolebarn kring 1900).

KAP. 3 HELENAS ROF

Av helt annan karaktär, trots linjens relativa renhet, är "Paris anfallen af sina bröder", en mångfigurig och tämligen "svårläst" bild av det ögonblick då Paris söker skydd vid husaltaret undan brödernas dragna svärd, medan Cassandra samtidigt störtar fram för att hejda dem. Det är en karakteristisk Moe-bild, där fart och rörelse och känslor uttrycks i fladdrande dräkter och ett intensivt "fotarbete". Samtliga agerande är i rörelse diagonalt över bildytan, de bromsas endast av altarets linjer åt motsatt håll, och av vertikalen vid inre marginalen. - Också denna bild är helt beroende av textens facit för att bli begriplig. Moe förstärker här textens snabba puls. Här finns också möjlighet till inlevelse, rentav identifikation: Paris är tveksam, rädd, obehärdad, medan bröderna är fullt rustade, med knutna nävar och svärden höjda till hugg.

Kapitlet slutar med Paris' bortrövande av Helena, vilket Moe tecknar i en liten innehållsrik reportagebild, noggrannt redovisade texten. Tekniken är här tunna, heldragna linjer och nästan ingen svärta. Fladdrande mantlar och snabbt "fotarbete" markerar flyktens brådska.⁸⁵

KAP. 4 RUSTNINGAR TILL KRIG

Detta avsnitt, så rikt på personer och händelser, väljer Moe att illustrera med en snabb skiss av Helenas friare och hennes far, en ögonblicksbild av anekdoten om Odyssevs spelande galen (han plöjer efter en ox och en häst, med salt som utsäde) för att slippa gå ut i kriget, och slutligen ett helsidesporträtt av kentauren Kiron med sin skyddsling Akillevs. - Det sistnämnda motivet beskriver ett tillstånd, ej en handling, och Moe har tydligen valt det för att få nöjet teckna en kentaur, vilket han gör med en sensuell förtjusning.⁸⁶ Scenen har en stark atmosfär av sekelskiftets naturmystik i dess klassicistiska tappning. Cypresserna i fonden, som för övrigt inte återkommer i denna bildsvit, bidrar till intrycket.

KAP. 5 FÖRSTA TAGET MOT TROJA - KAP. 6 ANDRA TAGET MOT TROJA

I Järtecknet i Avlis skildrar Moe på en helsida av både dekorativ och känsloladdad effekt hur en hiskelig drake --- "skjöt från altaret fram och upp i lönnen sig svängde". Den dramatiska episoden om hur draken slukar sparvboets åtta ungar plus sparvmamman själv, vilket tolkas som ett järtecken om nio års belägring av Troja, återger Berg på hexameter (för första gången i denna

B110

text). Kanske gick versformen ut över läsförståelsen, men Moes bild förstärker och förtydligar det hemska och illavarslande i drakens uppträdande på scenen. Det är en mycket typisk Moe-bild, med det enorma knotigt förvridna trädet,⁸⁷ de böljande linjeknippena och drakens "zoologiska" trovärdighet, men linjen är påfallande ren i bildens främre plan.

Också "Telefos i Mykene" är en bild av häftiga effekter, svällande volymer och snabb rörelse. Den hämndlystne Telefos rusar mot altaret med Agamemnons lille son i famnen: "Agamemnon rusade vredgad fram, men Klytaemnestra kasta- de sig emellan." Kompositionen är komplicerad, diagonalerna korsar varann, rörelseriktning och bilddjup markeras av rummets och altarets inåtgående linjer (men perspektivet är assymetriskt, och slarvigt utfört, vilket dock snarare förstärker effekten). Händer och fötter är i intensiv aktion, särskilt Telefos' avstamp och Agamemnons hotfullt knutna näve. Detaljarbetet är noggrant och texttroget genomfört och bilden är tydlig och lätt avläsbar. Den förtydligar och förstärker textens spänning, men kan inte tolkas fristående från denna.

"Skrytsamt ropade då Agamemnon: Se, huru lyckan är mig underdånig! Icke ens Artemis hade kunnat träffa så bra som jag." - "Agamemnons jakt" beskriver ett nyckelmoment: Artemis hämnas senare den heliga hindens död med en vindstilla som hindrar skeppens avfärd. Bilden är uppbyggd av runda former och svällande volymer, och den berättande funktionen är väl tillgodosedd. Gester, "fotarbete", den fladdrande manteln och Agamemnons stolta huvudhållning med skägget pekande mot de tillskyndande kamraterna, allt tolkar hans olycksalliga skrytsamhet.

Med "Ifigenia offras" anslår Moe en ny ton av klassisk harmoni, som senare återkommer i än mer renodlad form i en liten grupp bilder, fördelade genom boken med början i Hektors avsked (kap 13). Ifigenia och offerprästen Kalkas är tecknade med många vertikaler, tungt fallande dräktverk, "grekiska" profiler. Ekot från de högklassiska relieferna och vas målningarna klingar starkt. - Men i fonden tillägger Moe virvlande offerrök och böljande lövverk, och altaret placerar han en aning snett (och med- eller omedvetet misstecknat), detaljer som stör men knappast överröstar det harmoniska helhetsintrycket. Intresset koncentreras på kniven i Kalkas' händer, och Ifigenias undergivet böjda huvud. Detta är ögonblicket före offret. Ändå är huvudintrycket lugnt, och utan textens facit är det omöjligt för den oinvigde läsaren att gissa sambandet mellan det rituella avskärandet av hårlocken, och själva blodsoffret.

KAP. 7 KRIGETS UTBROTT - KAP. 8 DE FÖRSTA KRIGSÄREN

"Protesilaos fall" är den första stridsscenen i Moes Trojaner-svit. Protesilaos är den som offerar sig för att "någon dock måste göra början och uppoffra sig för de öfriga --- I det samma susade spjutet ur Hektors kraftiga hand och genomborrade honom". I texten är detta en snabbt förbiglidande episod, men Moe väljer alltså att göra en helsida av motivet. Bilden är tät, mångfigurig, lineärt tecknad, nästan utan svärteinslag, med många korsande diagonaler i uppåtriktad sicksackrörelse, utan djupeffekt. De många bildelementen skapar illusion av stridens förvirring, men scenen är lätt att tolka. Kompositionens sicksackrörelse hejdas vid den fallne Protesilaos, och dess centrum finns där dennes svärd och Hektors lans korsas. Protesilaos' anatomiskt egendomliga pose orsakas av kompositionsgreppet, men återfinns också i det grekiska vasmåleriet - bl a hos "Niobider-målaren" (ca 460 f Kr). Karakteristiskt för Moes personliga stil är beskärningstekniken, som förstärker den dramatiska effekten. - Moes stridsbilder i Saxo Grammaticus (1896-98) är uppbyggda på liknande vis, men i Trojanska kriget har ljusdunkel, djupeffekter och volymer ersatts av ren konturteckning och yteffekt. - Den berättande funktionen är jämställd med textens och utvidgar den, och bildens allmänna innebörd går att tolka även fristående från texten.

"De första krigsåren" drar snabbt förbi. Moe avstår från att skildra något av de många plundringståg, kvinnorov m m som räknas upp i texten, och inskränker sig till en föga effektfull (osignerad) bild av hur akajerna försöker vada över floden.⁸⁸ Fridtjuv Berg (?) supplerar med en kartsbild över slagfältets geografi.

KAP. 9 AKILLEVS OCH AGAMEMNON

Avsnittet handlar om tvisten mellan Agamemnon och Akillevs, som skulle få så ödesdigra följder. Gudarna börjar nu lägga sig i händelseförloppet, och Apollon sänder pesten över akajernas läger. Vid detta kritiska moment utbrister Fr Berg åter i hexameter:

Ned från Olympen den väldige steg med hjärtat i vrede,/ bågen på axlarna bar och det dubbellockade kogret./ Pilarna gåfvo en rasslande klang på den vredgades axlar,/ då han sig rörde framåt. Men han framgick liknande natten./ Fjärran från skeppen han satte sig ned och började skjuta,/ och ett förfärande dån från silfverbågen sig spridde./

"Apollons pestskott" beskriver en nyckelsituation i Iliaden. Bilden anknyter , B113 visserligen inte till någon särskild sats i texten, den är ett summariskt panorama över förödelser. Den vredgade guden betraktar från sin utsiktspunkt

de små människorna som ligger strödda över marken. Gudens ryggtavla vänds mot läsaren, vilket jämte den svarta manteln markerar hans upphöjdhed. Mantel och båge bildar en rytmisk diagonal, vars rörelseriktning ger en återhållen spänning åt denna scen av olycksbådande lugn. För första gången i boken arbetar Moe dessutom med svartvitkontraster i större fält, vilket förstärker den dramatiska effekten.

De svarta fälten kommer till användning även i "Atena gifver Akillevs råd". I texten pågår här ett flera sidor långt gräl mellan Agamemnon och Akillevs, som når kulmen då Akillevs drar sitt svärd för att hugga ner Agamemnon. Men Atena ingriper och hejdar honom i sista stund: "Säg honom gärna hvad han går för, men rör honom ej!" Moe väljer alltså det enda ställe i detta textparti som inbjuder till dramatisering. - Atenas gestalt är en förstorad upprepning av teckningen i Paris' dom (se s 5), och läsaren möter här för första gången Akillevs i helfigur. Men något långt driven individualisering av figurerna är det inte fråga om, de är snarare typer än individer. - Kompositionen är uppbyggd av dräkternas fallande veck och de sammanbindande mantlarna. Samspelet mellan Atena och Akillevs etableras av gester och blickar men trättobrodern Agamemnon syns överhuvudtaget inte till! - Bilden kan, som oftast i denna bildsvit, inte tolkas utan textens stöd.

Den första bilden inom rund ram återger havsgudinnan Tetis bönfallande Zevs att ingripa till Akillevs' hjälp. Den runda formen kan ha hämtats direkt från rundlarna på de grekiska vaserna och skålarna, eller via nyklassicister som Thorvaldsen m fl, som ju gärna använde den. - Motivet är en variation av bilden strax innan, där Tetis dyker upp ur havet för att trösta sin Akillevs: "Varför gråter du, barn." I bägge fallen blickar Tetis vädjande uppåt. Moe återger inte Zevs som någon kraftnatur, han har snarare vissa drag av Thorvaldsens Kristus. Den dekorativa effekten av den täta veckbildningen, frisyrerna, örnsens fjäderskrud och den runda ramen överröstar bildens berättande funktion och dess känslolinnehåll. (Örnen är f ö ett tillägg av Moe, den nämns ej i texten men ingår i Zevs standardtillbehör.

KAP. 10 ODYSSEVS OCH TERSITES - KAP. 11 MENELAOS OCH PARIS

Akajernas härar är oense om man skall fortsätta belägringen in på tionde året, och ur det magnifika grälet vid tinget lyfter Moe (och Fr Berg) fram den retsamme Tersites: "Fulast han var bland alla de män, som till Ilion kommit,/ vindögd och halt på sin ena fot; hans puckliga axlar/ gingo mot bröstet ihop, och hufvudet spetsades uppåt." Moes bild av Odyssevs med spiran i högsta hugg mot Tersites fungerar snarare på grund av texttroheten än genom några bildmässiga kvaliteter.

Till samma kategori "reportagebilder" av tvivelaktig konstnärlig standard hör bilden av Paris som feigt flyr undan för Menelaos: "Då Paris såg honom komma, bleknade han, studsade tillbaka och gömde sig ögonblickligen bland sina landsmän." Paris' anatomi är besynnerlig, hans ställning påminner mest av allt om en skridskoåkare. Kontrasten mellan Paris' feighet och Menelaos' mod och styrka framhävs dåligt, eftersom Menelaos kommer långt på efterkälken i perspektivisk förminskning, blandade sig med publiken i fonden. Men trots allt ger bilden stark illusion av flykt, som understöder texten. Till slut blir det ändå envig mellan Paris och Menelaos. Menelaos' svärd brister mot Paris' hjälm: "Vredgad rusade han fram, grep Paris i hjälmbusken, svängde honom om och drog honom baklänges mot akajernas leder." Alltså en ytterst pinsam situation för Paris! - Bilden är laddad med rörelseeffekter, armar som korsas, fladdrande dräkter, händer som möts, fötter som tar spjörn. Bilden fungerar som jämställd texten och begriplig bara i samband med denna. Men Paris' hopvikta ställning är lika omöjlig ur realistisk synpunkt som Menelaos' framåtlutande, vridna pose, och Menelaos armar är lika späda som Afrodites. I denna tolkning går allvaret i texten helt förlorat.

Gudarna rådslår om Trojas öde, och Atena sänds ner till slagfältet för att få kriget att flamma upp på nytt. Hellsidesbilden av "Atena och Pandaros" visar hur Atena (förklädd till trojan) lurar Pandaros att beskjuta Menelaos. Detta är en av de som bokkonst starkaste bilderna i Moes Trojaner-svit. Konturen och svartvitkontrasten är stark och ren, vita och svarta fält starkt artikulerade, djupet trappstegsvis skiktat, men grunt. Alla personer ses i profil, och rörelsen går rakt över baksidan i en kraftig horisontal. "Fotarbetet" spelar som vanligt en viktig roll för att illudera dynamiken i rörelsen. - I sitt förhållande till texten är det en effektiv bild av koncentrerad, återhållen spänning inför ett ödesdigert ögonblick: "Fördraget var nu brutet, och slaktningen började åter." Moe har själv i Tusen och en natt andra samlingen året innan (Han spände bågen, s 199) utformat ett likartat motiv med samma bildspråk av svartviteffekter och (tunnare) konturlinjer, men där vänder sig bågskytten rakt mot läsaren, vilket ger en ännu starkare verkan.

B115

KAP. 12 DIOMEDES BRAGDER

I detta av namn, strider och gudaingripanden späckade kapitel placeras Moe två bilder av stridsvagnar i stridens tumult, och en närbild av Diomedes, Äneas och Afrodite. - Av de två stridsvagnsscenerna (som bildar en sekvens för sig) är den första mångfigurig och komplex, med snett inåtriktad rörelse och många detaljer, tex vagnshjulets trästruktur, medan den andra är tyd-

ligare, enklare och står närmre den klassiska framställningen av stridsvagnen i grekisk konst.

Moe har med teckningen av den första stridsvagnen anslagit en ton av autenticitet, liksom i hjälmar m fl rustningsdetaljer. Men han tecknar en massiv vagn som mest liknar de romerska stridsvagnarna, inte den lätta grekiska vagnen med genombruten sida och handtag för den åkande. En dekoration med hästar är antydd på vagnssidan, en detalj som återfinns i en av Racinets planscher över grekisk kulturhistoria - ett verk som eventuellt kan ha stått till tjänst även med andra detaljer för Moe's behov i Trojansersviten. (I Flaxmans Homeros-illustrationer återfinns fö den lätta grekiska vagnen.)⁸⁹ "Diomedes mot Äneas och Afrodite" beskriver följande text: "Men Diomedes hade sett, att det var Afrodite, som ryckte bort Äneas. Han skyndade därföer efter och stack henne med lansspetsen --- Med ett jammerskri släppte hon Äneas ---." (Bonnard understryker att Diomedes, den unge entusiasten, som gör mer än sin plikt, är den ende som av Homeros ges äran att slåss mot gudarna!) - Moe tecknar Diomedes med lyftad lans och gudinnan just hejdad i sin snabba rörelse. Afrodites mantel böljar våldsamt, hennes fot tar sats (i luften!), bakom henne virvlar molnet som skall föra henne bort ur striden. Det är en karakteristisk Moe-bild, energiskt och effektivt formad av täta, virvlande linjeknippen (ovanligt i Trojaner-sviten) och sammanhållen av en genomtänkt plan, förankrad i Diomedes stadiga gestalt i förgrunden. Situationen är filmatiskt uppfattad och förstärker textens puls. En lustig detalj är att Afrodites ena bröst tillåts skymta fram en aning, vilket är en anmärkningsvärd djärvhet i barnbokssammanhang kring 1900, men ursäktad av den antika miljön. - Kanske klingar i kompositionen med den flygande Afrodite ett svagt eko av Thorvaldsens oerhört folkkära flygande gudinnor "Natten" och "Dagen".

B11

KAP. 13 HEKTOR OCH TROJA

Nästan hela detta kapitel är utformat på hexameter (ca 9 s!), och det handlar om samtal och möten. Hektor går till sin mor Hekabe och ber henne offra åt Atena, han går till Paris för att be honom gå ut i striden, och till sin hustru Andromake för att säga farväl. Det är alltså ett lugnt avsnitt (utan action), och bilderna har motsvarande puls.

Moe tecknar dels Paris, som i sin "härliga konungaboning" granskar sin rustning, dels Hektor och Andromake när de tar farväl av varandra. Bägge bilderna har en klart antikiserande karaktär, med tunna konturer och harmonisk komposition, i bilden med Paris också arkitektoniska element och i avskeds-scenen klassisk veckbildning. En följande bild i kap 16 av Tevkros vid bå-

gen är tecknad på samma vis, liksom Akillevs och Patroklos i tältet (kap 17), och tidigare i boken Ifigenia offras (kap 6). - Moe måste här ha haft en annan förlagetyp, kanske har han helt enkelt använt en annan grupp vas-målningar, från en annan tid och av annan konstnärshand, än de som inspirerat resten av hans bildsvit. Och tydligen har han funnit bildtypen lämplig i samband med hexameter-inslagen i texten.

A Bonnard påpekar att avskedsscenen mellan Hektor och Andromake skildrar något så unikt i antikens litteratur som jämlikhet mellan två älskande. Andromake och Hektor älskar varandra, hon är inte hans egendom.⁹⁰ - Scenen tillhör de ofta illustrerade i Iliaden ända sedan antiken, och senare har bl a både Flaxman och Thorvaldsen återgett den. Moes version kan möjligen ha samband med Thorvaldsens, men Moe har förtätat den frisartade uppställningen av figurerna och placerat dem delvis bakom varandra. Dessutom låter Moe, liksom Flaxman, den lille Astyanax stanna i ammans famn, medan han hos Thorvaldsen lyfts upp av Hektor. Den starka känslan mellan Hektor och Andromake är märkligt nog kraftigast framhävd av Flaxman och minst av Moe, den annars så temperamentsfulle. Han låter Andromake stå skyddad av Hektor, som sträcker sin hand efter sonen.

B117

Barnläsaren lär nog ha varit frestad att hoppa över detta kapitel, som varken i text eller bild är särskilt spännande, men fyllt av sorg och kärlek, oro och ånger, men att som i 1950-talsupplagan förkorta avsnittet från tio till tre sidor, och dessutom offra Moes bild av avskedsscenen, är kanske ändå ett onödigt drastiskt ingrepp.

KAP. 14 HEKTOR OCH AJAS

Ajas genomborrade än en gång Hektors sköld och rispade honom själv i halsen, så att blodet sprutade. Hektor sprang då åt sidan, grep från marken en stor och kantig sten och slängde den mot Ajas. --- Ajas fattade en ännu gröfre sten och slungade den så kraftigt, att Hektor fick sin sköld krossad ---.

Moe tecknar det ögonblick i envigen då Ajas slungar stenen mot Hektor. Bilden konkretiserar men dämpar textens våldsbeskrivning. Konturen är medelstark och förstärks med svaga skuggeffekter, något som sällan förekommer i denna bildsvit. De två kämparnas rörelser både accentueras och bromsas av deras placering på en diagonal in mot bilddjupet, och av samspelet mellan sköldar, lansar och "fotarbete". - "Fotarbetet" ger här som så ofta i Moes Trojanersvit en association till balett.

B118

KAP. 15 VAPENHVILA - KAP. 16 HEKTOR VID VALLGRAFVEN

"Vapenhvila" är ett mycket kort kapitel utan annan illustration än en genom-

skärning av befästningsarbetena, kanske tecknad av Fr Berg efter något verk om Schliemanns vid denna tid ganska färska utgrävningar.

Zevs väger "den bistra förödelsens lotter,/ en för troernas folk och en för akajernas skaror,/ fattade mitten och vog. Då sjönk akajernas dödsdag".

Detta återger Moe i en rund bild med allfadern sedd en face och med markerad muskulatur, men för övrigt sig lik sen det första porträttet, likaså inom rund ram, vid mötet med Tetis (s 86).

Här följer nu den nyss nämnda, antikiserande bilden av Tevkros beredd att skjuta av sin pil (se s 156 f). Med stilbytet har följt den antika nakenheten, visserligen modifierad med hjälp av strategiskt placerade kogret: Moe måste ju teckna barntillåtet för SAGA, oavsett att nakenheten var vedertagen "uniform" för soldater och idrottsmän i antikens Grekland. B119

I stark kontrast till denna eleganta klassicism står helsidesbilden av Atena, Hera och Iris. Hera och Atena är i vagn på väg till akajernas hjälp, men Iris kommer inflygande i bilden för att hejda dem. Även med textens hjälp är detta en svårtolkad, komplex komposition, utan naturligt intressecentrum. Men den är typisk för Moe, med sina virvlande moln, böljande hästsvansar, fladdrande dräkter och Iris' viftande pekfinger och vingförsedda lilla fot, som tar sats i luften liksom Afrodite gjorde i scenen med Diomedes (se s 156). De två bilderna är också för övrigt varianter av besläktade bildidéer. B120

KAP. 17 EN NATTLIG UNDERHANDLING

Återigen ett kapitel med mer samtal än action. Odyssevs, Ajas m fl sänds att underhandla med Akillevs, 'som de finner tillsammans med Patroklos i tältet: "Hjälten de funno förnöja sin själ med den klingande lyran." Också denna bild tillhör, som nämnts, den "antikiserande" gruppen. Den är lugn, harmonisk, linjeren och med ett mycket grunt djup. Bilden kan tolkas utan texten, men då som en skildring av ett tillstånd, inte av någon speciell situation. Och texten är alltså än en gång på hexameter. - Däremot avstår konstnären från att teckna hur Patroklos serverar "stekspett" åt de nattliga gästerna, vilket utförligt och aptitretande beskrivs i texten. Men "gästerna voro snart mätta, ty de hade nyss varit på gästabud hos Agamemnon".

KAP. 18 EN NATTLIG SPEJARFÄRD

Denna hemska men också dröpliga framställning av hur bägge lägren sänder ut spejare varpå den djärvaste dräper den mest lättlurade, illustreras av Moe med en helsida och två småbilder. Vi får se Agamemnon väcka Nestor, i en snabb reportagebild där det enda anmärkningsvärda är Agamemnons "nattrock",

dvs den lejonfäll med tillhörande svans som helt texttroget släpar efter honom: "kastade (han) öfver axlarna en lejonhud, som räckte till hälarna". Borta är här för tillfället alla associationer till antiken eller till antikiserande bilder. Inte ens den starka konturlinjen är kvar. Och likadant med nästa bild: Spejaren Dolon ses löpa genom natten. Vi skimtar liken på marken, stadens murar står i silhuett mot natthimlen, Dolon ser sig förstulet om, han är på språng snett mot läsaren. Svartvitkontrasterna är kraftiga och ger verkligen en stämning av natt.

Snart övergår spejandet till blodbad på sovande fiender. "Den blodtörstige Diomedes dräpte den ena trakern efter den andra, och allteftersom han dräpte, fattade Odyssevs de fallna vid fötterna och drog undan dem, så att de skulle blifva väg för hästarna." Moe väljer att skildra de bägge kumpanerna på flykt genom natten på Resos hästar som de stulit. Här finns ovanligt nog en uttecknad förgrund med detaljer som hjälm, vapen, sköld. Teckningen av de "snöhvita hästarna" tål inte någon närgången granskning, och totalintrycket är så långt bort man kan komma från Flaxmans nyklassicistiskt stelnade framställning av episoden.⁹¹

KAP. 19 HEKTOR INTRÄNGER I LÄGRET

Ytterligare ett kapitel av spänning och våld. Patroklos sänds av Akillevs att höra efter vilka som sårats, han hälsar på Nestor och han sköter om Evropylos sår. - Moe väljer att teckna den sistnämnda episoden, och använder då det antikiserande bildspråket med frisuppställning, profiler och tunn konturlinje. Kompositionen har ett nära samband med Akillevs vid lyran (se s 158). Den horisontala linje som skär genom bägge bilderna utgörs här av tältgolvet, men omvandlas märkligt nog till Patroklos underarmskontur och hand - vilket kanske ger en antydning om hur Moe konstruerar sina bilder. Vad Moe däremot icke illustrerar är de många våldsamheterna i detta kapitel: "svetten lackade af honom, och blodet sprutade mörkt fram ur såret" (osv) eller järtecknet som uppenbarar sig i form av en örn som fångat "en ofantlig rödgul orm. Denne var nästan död men krökte sig ännu och vred och vände sig i ilskan".

B121

"Hektor krossar porten" är en välkomponerad helsidesbild av stor konkretion och god effekt som bokkonst. Texten lyder

B122

(Hektor) upptäckte i vallen en stor sten, spetsig upptill och tjock nedtill samt så tung, att två vanliga män icke skulle kunnat lyfta upp den på vagn. Hektor tog den med båda händerna och bar den fram emot porten. Där stannade han i stadig ställning med fötterna vitt utspärrade och vräkte sedan det kraftigaste han förmådde stenen mot de båda dörrarna.

Denna bild är den första i ordningen av dem Berg kommenterar i de bevarade

papperen, och han skriver kritiskt: "Hektor slungar ej stenen, han ämnar endast knacka med den. Hans ställning ej sådan som Homer skildrar. Hvems handen närmast under stenen är, har jag ej kunnat utgrunda." Och i marginalen antecknar han "Matt!" Men tydligen behöll redaktion och konstnär bilden i oförändrat skick, trots denna kritik, som visar Berg som ställföreträdande barnläsare, angelägen om exakt texttrohet. Hektor står onekligen inte särskilt bredbent, armstyrkan är hårt tyglad, och den anonyma handens ursprung är dunkelt. (Men personligen finner jag åtskilliga bilder i Trojaner-sviten vara behäftade med större svagheter än just denna.) - Rörelseriktningen är tydligt markerad av lansar och svärd, portens trästruktur är framhävd, (en tidstypisk detalj), ett grunt bilddjup suggereras av portens placering och soldaten längst fram i höger hörn.

KAP. 20 HEKTOR FRAMTRÄNGER TILL SKEPPEN

Händelserna staplas nu allt snabbare på varandra. Poseidon lägger sig i striden (till akajernas fördel), Hypnos söver Zevs (på Heras anmodan), akajerna vinner en strid men förlorar strax en annan, Hektor såras svårt, men botas av Apollon. - Slutligen når Hektor fram till skeppen och trojanerna försöker antända dem, vilket dock lyckas först i nästföljande kapitel. Ur denna händelseföljd väljer Moe först att teckna Poseidons färd över havet i en halv klassicerande komposition med klara svartvitkontraster, sedan den veke Hypnos som söver ner Zevs, och slutligen Hektor i strid.

Vad Moe ej visar är hur Hektor såras, hur han frustar blod och rosslar, hur akajerna rusar fram mot skeppen och hur Ajas försvarar dessa, springande fram och tillbaka med en "uddstång". Men en av stridsscenerna visas, den där Hektor "i spetsen för sina skaror störtade (han) mot fienden. Strax framför honom gick Apollon, rytande förskräckligt och skakande egiden". Denna bild, i smalt höjdformat, hör formellt nära samman med "Hektor krossar porten": Hektors ställning, lansens riktning. - Guden Apollon syns inte på bilden, vilket tyder på att den ändrats efter Bergs kritik. Det måste nämligen vara denna bild som Berg kommenterar så här:

Apollon syns inte på bilden, vilket tyder på att den ändrats efter Bergs kritik. Berg skriver nämligen "Gudens kolossalitet i jämförelse med människa är nog omöjlig att åskådliggöra utan att intrycket blir komiskt, hvilket icke är af Homer afsedt. I synnerhet måste detta bli fallet, om guden representeras endast af sin fot. Men Hektor är bra gjord."

Detta intressanta men alltså av Berg förkastade experiment med att markera gudomligheten genom en detalj i kolossalformat i förhållande till människor, finns inte någon annanstans i Moes Trojanska kriget. Men i hans bilder

B123

till Tusen och en natt förekommer liknande kontrasteffekter.

KAP. 21 PATROKLOS BRAGDER OCH FALL

Hektor når äntligen fram till skeppen, och "ropade åt troerna, att de skulle skynda sig dit med bränder och sätta eld på fartyget". (På Moes bild slungar Hektor själv eldbranden, ett avsteg från textens bokstav.) Bilden av Hektor slungande eldbranden utgör tillsammans med den närmast föregående en "filmisk" sekvens. Det är en tydlig, lättolkad bild, som dock givetvis behöver textstöd för att rätt begripas. Konkreta detaljer ger stoff för fantasin: trävirkets ådring, eldskenet som fladdrar över Hektors gestalt, skuggan under hans fot, som markerar trästockens rundning. Men det är också en väl sammanhållen komposition, där hjälmbusken och bakstammen på skeppet i fonden repeterar förgrundsskeppets stora bågform. Formen på skeppet är autentisk, och kan ha hämtats ur något kulturhistoriskt planschverk från Flaxman, eller direkt från de antika vasmålningarna. Uppåtriktningen i rörelseschemat understryks av en antydd spiralform, och inåtriktningen markeras av pilen som placerats i bildens nedre högra hörn. - Denna bild kommenterar Fridtjuf Berg kort och gott: "Utmärkt."

B124

Flera våldsscener följer nu i texten, t ex hur troernas hästar skenar, och hur man strider om Sarpedons lik, men detta avstår Moe från att teckna. Härnäst återger han "Hektor och den döende Patroklos" på en komplicerad helsidesbild med många figurer och delar av figurer (bl a hästbakarna i övre högra hörnet), som drar blicken åt olika håll. Lansarnas möte i bildens mitt leder dock blicken till huvudpersonen Patroklos. Svärtan i bildens centrum (skölden, hjälmbusken m m) binder också samman kompositionens delar och förstärker den dramatiska effekten. Patroklos' ansikte har individualiserats, så att läsaren kan intressera sig för hans öde, och blodet ses (om än diskret) spruta fram ur hans sår. Som vanligt är "fotarbetet" ett viktigt uttrycksmedel. - Berg kritiserar flera detaljer ur texttrohetssynpunkt:

B125

Delvis utmärkt tecknad (särskilt vad Hektor beträffar). Men enligt Homer drager Hektor den dödande lansens ur Patroklos' lik, hvadan det är oriktigt: 1) att denna lans är afbruten, 2) att Hektor har båda sina lansar i handen. Bilden strider påtagligt mot texten.

- Louis Moe tycks inte helt ha rättat sig efter anmärkningarna. På den slutliga bilden syns visserligen ingen avbruten lans, men Hektor har kvar sina två lansar... Strax innan hade emellertid Evforbos stuckit sin lans i Patroklos, som i dödsögonblicket säger till Hektor: "Inbilla dig icke, att det är för dig jag faller! --- bland människorna är det Evforbos." Kanske är det Evforbos' lans som Moe låtit sitta kvar i Patroklos' kropp?

KAP. 22 STRIDEN OM PATROKLOS LIK

Bägge lägren är lika angelägna om Patroklos lik:

Så på ett litet rum de drogo den stupade hjälten/ fram och tillbaka, ty troerna hoppades fast i sitt sinne/ liket att släpa till sig; akajerna hoppades åter/ föra till skeppen det hem; så blef den vildaste täflan./ Runt om Patroklos jämt med ifver de sleto och stredo.

Efter diverse förvecklingar springer Antilokos till Akillevs för att be honom hjälpa till, men denna blir så förtvivlad över budskapet om Patroklos död att han "grep med båda händerna i jordens stoft och öste det öfver sina lockar och sitt ansikte. Som en vansinnig kastade han sig till marken och slet vilt sitt hår".

Moe väljer att teckna denna känsloladdade scen, i stället för stridsvirket. Det är en tydlig, lättolkad och intensiv bild. Antilokos ses i profil, böjd över Akillevs som ses i starkt förkortat inåtläge. Bilden är oinramad, men Antilokos rygglinje och Akillevs huvud och armar sluter kompositionen. Inga andra detaljer eller agerande stör samspelet mellan de två, och den häftiga sorgen ges ett starkt uttryck. I sin relation till texten är bilden trots intensiteten dock dämpande.

Tröstad av sin mor Tetis går Akillevs fram till vallgraven för att skrämman undan fienden - detta trots att "min moder har förbjudit mig att gå ut, innan hon skaffat mig en ny (rustning)". Han får hjälp av Atena, som låter lågor flamma upp kring hans huvud. - Akillevs hållning, med hårt knutna, nedåtriktade knytnävar och ett kraftigt kliv uppåt, är en nästan exakt repetition av Paris ena broder framför husaltaret (se s 5). Fridtjuv Berg kommenterar: "god, ehuru Akillevs ej är så schön i sin vrede, som han borde vara".

KAP. 23 FÖRBEREDELSE TILL HÄMND

Som titeln antyder, innebär detta kapitel en andhämtningspaus i krigshandlingarna. Hefaistos smider en ny rustning åt Akillevs, vilket Moe beskriver i en genrebild (bokens enda) av smidesguden Hefaistos vid städet. På inte mindre än 4 1/2 sidor hexameter berättas historien inne i historien, om de vackra motiv ur människornas liv som Hefaistos avbildade på Akillevs sköld. Moe hoppar över detta parti⁹² (liksom kanske många barnläsare) och illustrerar i stället hur Tetis skyndar att överlämna rustningen till Akillevs, "som hon fann ligga framstupa öfver Patroklos lik, bittert gråtande---". På Moes bild har Akillevs dock hunnit resa sig upp.

KAP. 24 DEN RASANDE AKILLEVS

När Akillevs nu äntligen bestämmer sig för att delta i striden, blir det

fart på både gudar och människor. Gudarna tar parti och ger sig med i leken.
- Bergs framställning av den rasande Akillevs framfart väjer inte för det brutala våldet i den uråldriga dikten:

Högar af lik hopade sig omkring honom och hans hjulaxlar dröpo af blod --- Han gaf sig med draget svärd ut i vågorna och högg och stack, så att böljorna färgades röda af blod --- och då han tröttnat att mörda, grep han efter varandra tolf trojanska ynglingar --- och lämnade dem åt sina män, sägande att de längre fram skulle offras på Patroklos bål.

Ur den bloddrypande texten väljer Moe tre moment: två av de många strids-scenerna, och Akillevs på flykt undan flodgudens raseri. - Hellsidesbilden av "Akillevs och Lykaon" illustrerar ögonblicket innan Akillevs "drog sitt svärd, grep hans fot och slängde honom i floden, i det han ropade: Ligg nu där och låt fiskarna äta ditt hvita fett!" Kuriöst nog tecknar Moe en lans i Akillevs hand, och inte ett svärd, vilket är i strid mot texten men av godo för kompositionen, både berättartekniskt och formellt. Lykaon uttrycker verkligen situationens allvar, där han ligger på knä, klamrande sig fast vid Akillevs lår med ena handen och hejdande lansen med den andra. Ett kort svärd skulle inte varit lika användbart för detta syfte. - Noteras bör också att konstnären inte tar ut våldseffekterna lika starkt som textbearbetaren, trots allt. - Kompositionen är byggd på diagonaler och trianglar, vilket ger både fart och stadga åt bilden. Vi ser Akillevs en face och kommer honom något närmre som person än annars hos Moe. Musklernas arbete markeras, och konturteckningen förstärks med vissa skuggeffekter.

Den runda bilden av Akillevs flyende genom vågorna, förföljd av flodguden Skamander och strömguden Sinois, har en våldsam kraft i rörelsen, och den runda ramen framstår som en naturlig följd av kompositionens uppbyggnad i rytmiska vågrörelser.

KAP. 25 HEKTORS FALL

Ytterligare ett kapitel fyllt av action. Akillevs jagar troerna framför sig mot staden, Apollon lockar undan honom, men Hektor stannar vid stadsmuren för att möta Akillevs. Hektor och Akillevs löper tre varv runt staden: "Den fotsnabbe Akillevs lopp efter och jagade honom som en jakthund jagar ett villebråd." Detta skildrar Moe i en berömd bild av stor uttryckskraft, med de två hjältarna trappstegsvis och utan ram infogade i satsytan. De är placerade på en tänkt diagonal, hack i häl på varandra, samtidigt som djupverkan är klart markerad av storleksförhållandena och av den kraftigt vinklade benföringen. (I 1955 års utgåva springer de tyvärr på högersidan och därmed inåt mittuppslaget, medan de i originalupplagan placerats på vänstersidan så att de springer "ut ur" boken, en väsentlig skillnad i typografisk funk-

tion!)

I nästa scen, helsidesbilden "Akillevs och den döende Hektor", har rörelsen stannat upp, Akillevs har stött lansen i Hektor, och dragit ut den igen. Akillevs vänder här läsaren ryggen, men hans hållning och Hektors plågade uttryck talar för sig själva. Motivet är delvis en upprepning av scenen med Lykaon (s 238), där Akillevs uppträder lika grymt och oförsonligt. Tekniken är densamma, kraftiga konturer plus någon skuggning. Kompositionen är enkel och tydlig, och distanseffekt markeras av de små tillskyndande akajerna i övre högra hörnet av bildrummet. Bilden går att tolka utan textens facit (vilket gäller flera av helsidorna), delvis därför att huvudpersonerna presenteras med sina namn i bildrubriken.

Den tredje bilden i denna "filmsekvens" visar Hektors lik som släpar efter Akillevs' vagn, berövat rustning och vapen, en otäck bild av förnedring och hämndlystnad. Läsaren tvingas se med Andromakes ögon, snarare än med segraren Akillevs, som för övrigt vänder läsaren ryggen, i nästan samma ställning som på förra bilden. Rörelseriktningen går snett inåt bilden, bort från läsaren, och djupeffekten är kraftigt markerad. Motivet är omhuldat av Homeros-illustratörerna, både i antik och nyare tid. Flaxman har tecknat det med sin strikta frisindelning, från höger till vänster, utan djupeffekt alls, och Thorvaldsen varierar temat, med något större rörlighet.

KAP. 26 PATROKLOS LIKFÄRD

Moe byter nu tillfälligt teknik. Han överger (liksom i kap 18 om den nattliga spejarefärden) konturstilen för en snabb, orolig, tätstreckad teknik med mycken svärta. - Bilden av Patroklos' vålnad ger ett i dubbel mening blekt intryck, trots den mörka natthimlen. Kämpalekarna, som är mycket åskådligt och underhållande återberättade av Fr Berg, återges av Moe dels med en hästkapplöpning, dels en helsida med Ajas som just halkar omkull "med näsan midt i smutsen" medan Odyssevs "tog ut sprången det mesta han kunde". Det är en expressiv, "filmiskt" uppfattad scen, med djärva anatomiska förkortningar. Löparna "faller" ut ur bilden fram mot läsaren, och i fonden ses publiken som en kompakt mur tvärsöver boksidan (dock utan antydning till ansikten, som på bilden av Ajas mot Hektor, s 139). De lekfulla kämpatävlingarna framställdes ofta i antik konst, särskilt vasnmåleriet, men Moe tycks ha avstått från att hämta idéer från detta håll och i stället fabulerat fritt. En extra poäng är Ajas' hand, som tycks gripa tag om bildramen när han tar emot vid fallet, en illusionistisk effekt.

Nu följer en utförlig beskrivning av gravläggningsritualen och likbålets alla detaljer, men detta undviker Moe att teckna.

KAP. 27 HEKTORS LIKFÄRD

Detta avsnitt återger slutskedet i själva Iliaden, det är långt och händelserikt och slutar med att Hektors likbål byggs upp. - "Tetis mottager Zevs befallning" är en harmoniskt uppbyggd helsida med starka svartvitkontraster. Porträttet av Zevs är detsamma som i den runda bilden av mötet med Tetis (s 86). Både Zevs, Tetis och Atena vänder sina "grekiska" profiler mot läsaren, som också får en inblick i gudaboningen Olympen. Moln, örn och egendomliga badkarsliknande troner får markera denna miljö. Scenen framställer ett samtal och går inte att tolka utan textens stöd, eftersom bildrubriken inte ger tillräckligt besked. Blickar och livliga gester skapar kontakt mellan de agerande.

"Priamos kastade sig till Akillevs fötter" (och bad om sin sons lik) återges av Moe i en komposition där han än en gång närmar sig relief-effekten. Dock använder han inte konturteckningen utan tecknar med täta streck och starka svartvitkontraster. Thorvaldsen avbildar i reliefen "Priamos bönfälder Achilles om sin søn Hektors lig" samma scen, med lika starkt känslolägg, men givetvis med helt medveten renodling av vad man på hans tid såg som högantikens formideal.

"Kassandra hade gått upp på Ilions högsta torn --- i den svaga gryningen." Här utnyttjar Moe det vertikala formatet och starka svartvitkontraster. Med ryggen vänd mot läsaren lutar sig Kassandra ut över muren i ångestfylld väntan, hon står på tå och stöder handen mot muren. Det är en känsloladdad bild där läsaren kommer nära kvinnornas lidanden i kriget. - Vad Moe däremot avstår från att teckna i detta kapitel är t ex hur illa Hektors lik hanteras, hur Hermes hjälper den gamle Priamos, hur kvinnorna begråter Hektors lik eller hur likbålet byggs upp. - Moes bilder återger samtal och väntan, inte action.

KAP. 28 AKILLEVS SISTA ÖDEN

Nu är Akillevs sista stund kommen. Moe tecknar först Akillevs och Ajas som ligger och tjuvar på Patroklos gravhög och "förargade sig öfver, att de numera inte hade någon värdig motståndare att mäta sina krafter med". Konturstilen används återigen, men tillsatt med svarta fält och någon skuggverkan. Paris lyckas med Apollons hjälp skjuta Akillevs i hälen, och Moe tecknar själva det ögonblick då pilen träffar och blodet sprutar. Detta är den sista genomtänkt komponerade och intensivt spänningsladdade bilden i Moes Trojanersvit. Akillevs hållning är inte olik den han intar i "Akillevs och Lykaon" (s 239) och tekniken hör samman med denna och andra bilder kring bokens mitt (t ex s 185, 210), dvs en konturstil tillsatt med sparsamma skuggningseffek-

ter. Det vertikala bildformatet och den trånga, spiralformade placeringen av bildelementen koncentrerar läsarens intresse på den sårade Akilleus.

KAP. 29 PARIS' FALL

Till detta händelsemättade kapitel om hur Odysseus hämtar hjälp, hur Paris blir skjuten med Herakles' förgiftade pil, m m, tecknar Moe endast scenen mellan Paris och Filoktetes i den senares grotta. Bilden är visserligen textnära, men lösligt komponerad, och alldeles utan antikisering.

KAP. 30 TROJAS UNDERGÅNG

Här återges bl a sagan om den trojanska hästen, om Laokoons död, och stormningen av Troja. Moes intresse för arbetsuppgiften tycks nu vara i dalande. Det långa (14 s) kapitlet illustrerar han med fyra bilder, av vilka endast en är värd intresse: "Laokoons och hans söners död." Denna bokens sista helsidesbild har kraft och inlevelse. Moe koncentrerar sig (icke oväntat!) mer på ormarna än på de plågade människorna, även om deras gester och "fotarbete" är karakteristiskt livliga. Trots den välkända hellenistiska skulpturen (av Hagesandros m fl) har Moe lyckats frigöra sig från mönstret och gestalta motivet på ett självständigt sätt.

Allra sist i boken ses Äneas (Bergs stavning) vandra bort med sin gamle far på ryggen, ett annat populärt motiv i bildkonsten, såväl i antik som nyare tid. Moe tecknar en av sina snabba "reportage"-bilder, utan ram. De agerande går ut ur bilden - och boken - med ryggen mot läsarna.

SAMMANFATTNING

Moes förhållande till den text han illustrerar är känsloladdat, inte intellektuellt distanserat, och detta framträder tydligt i bildsviten till Trojanska kriget. - Illustrationstyperna växlar, hand i hand med stilmedlen, mellan små, hastiga notiser och omsorgsfullt utarbetade och komponerade hel- eller halvsidor. Någon gång är detaljerna så många att bilden blir svårtolkad.

BILD- TEXTRELATION

De agerande ses oftast i helfigur, men ej i närbild, och de karakteriseras och identifieras med hjälp av dräkter och-eller attribut. Det är levande, mänskliga heroer och gudar och gudinnor som läsaren möter. Moe berättar livfullt och dramatiskt, fjärran från nyklassicismens kyliga distans till motiven. Hans sinne för effektfulla arrangemang förnekar sig inte, inte heller

hans framhävande av rörelseriktningar. Textrelationen är tät, bilderna följer nära textens puls, som växlar mellan samtal, dialog, möte och handling. Få av bilderna kan tolkas tillfredsställande utan textens facit. - Motivvalet följer ofta det mönster som ges redan i antikens framställningar av den homeriska motivkretsen. Men nästan genomgående är det också möjligt att identifiera den replik eller den beskrivning i Bergs bearbetning, som Moe illustrerar. Endast några få bilder (t ex kentauren Kiron) beskriver ett tillstånd, en längre tidsperiod.

Moe dämpar genomgående textens våldseffekter, dels genom valet av motiv, dels genom berättartekniken, trots att han så ofta tecknar ögonblicket före eller mitt i en våldshandling. Och denna dämpande metod är som vi sett karakteristisk för de tidiga SAGA-volymernas illustrering överhuvudtaget. Kommentarer av Fridtjuv Berg rör som vi sett huvudsakligen texttroheten och tydligheten, men Berg har också synpunkter på Moes invecklade kompositioner, och de bägge herrarnas skönhetsideal tycks inte helt sammanfalla. Berg resonerar som en ställföreträdande barnläsare, och protesterar när hans fantasibild av respektive hjälte inte stämmer överens med Moes framställning. Liksom i breven till kollegor och vänner (Riksarkivet) skriver Berg omedelbart och engagerat, på dessa pappersark som säkerligen varit flera, och som visar att inte ens en så etablerad illustratör som Louis Moe gick fri från en kritik som nog kan ha känts lite näsvis ibland.

MILJÖ, KOSTYM

Moe tycks ha lagt ner åtskilligt arbete på att teckna autentiska detaljer, dräkter, föremål, vapen m m i bildsviten till Trojanska kriget. Hans källor till kunskap torde ha varit desamma som till stilen, dvs det grekiska vasmåleriet som han kunde studera både direkt på muséerna i Köpenhamn och reproducerat i de kulturhistoriska planschverken (se s 148 och not 82). I planschverkens bildskatter finns förlagor till alla detaljer han kunde behöva, vapen, dräkter till vardags och fest, musikinstrument, vagnar, fartyg m m. Och visst fick barnläsarna genom Moes bilder en rik och konkret föreställning av den antika miljön. Här kunde barnen lära sig bågens och kogrets form, studera lyran, hjälmarna, benskyldden och sandalerna, de kunde beundra Atenas Medusa-prydda dräkt och Hermes' bevingade hjälm, stridsvagnarnas dekorationer och hjälmarnas, se hur man knöt upp livklädnaden för att obehindrat kunna löpa eller strida, se skillnaden mellan hemmaklädsel och krigsutstyrsel, få begrepp om gudarnas respektive attribut. - Särskilt hjälmarna spelar (liksom i de antika framställningarna) en viktig roll, och Moe lägger ner mycket omsorg på deras respektive utsmyckning trots att han inte lyfter

B131

fram dem i närbild.

Att återge den antika nakenheten i idrott och strid tillät inte de oskrivna normerna för barnboksillustrering kring 1900. Dock ger Moe antydningar på åtskilliga ställen, bara ryggar, nakna låar på männen, en skymt av ett naket bröst hos en gudinna (Afrodite, s 119), rentav en helnaken soldat med kogret strategiskt placerat (Tevkros, s 149). Och detta är anmärkningsvärt nog i SAGA-serien!

Den rumsliga miljön är sällan markerad. Dock ser vi ett landskap i "Agamem-nons jakt", en tältinteriör i "Priamos' bön", ett summariskt panorama över slagfältet i "Apollons pestskott", en palatsinteriör i "Hektor och Paris", och silhuetten av Trojas murar i Dolons sprängmarsch. Koncentrationen på de agerande är vanligen så stark, att det inte ges utrymme eller orsak att teckna sceneriet runt dem. Och detta gäller ju i än högre grad de förmodade förebilderna i det grekiska vasnmåleriet.

STILMEDEL

Det kan tyckas som om Louis Moe i Trojanska kriget behåller sin beprövade illustrationsstil, med energiska rörelser, välplanerade kompositioner med korsande diagonaler, beskärningar av bildfältet som förstärker den dramatiska effekten. Men här finns också nya tendenser. Han renodlar en stark, heldragen konturlinje (en process som börjat i andra samlingen av Tusen och en natt) och avstår i stort sett från att teckna streckknippen som bildar rytmisk rörelse eller tunga block. De vita ytorna är nästan helt rensade från skuggeffekter eller mönster, svärtan är distinkt tecknad och intensivt mättad. Ofta är djupdimensionen grunt skiktad. Bildsviten är emellertid, som alla Moes illustrationsarbeten, ojämn och full av avvikelser från den inslagna vägen. Särskilt gäller detta bokens slutkapitel.

En mycket liten grupp bilder tycks mer "antikiserande" i konventionell mening, dvs lugna, harmoniska, än de övriga. Det är de små helt plana, med tunn och precis linje tecknade bilderna till hexameterpartierna (Hektors avsked, m fl, se s 156 f) som tycks gå tillbaka på en annan typ av förlaga, och som verkar helt främmande för Moes temperament. Kanske var det rentav Fridtjuv Berg som föreslog Moe att byta stilmedel i samband med att texten övergick till metrisk form?

De många rörliga stridsbilderna, som dominerar bildsviten, framstår idag dock inte heller de så långt från antikens formideal som Pietro Krohn på sin tid upplevde dem (se s 149). Både i detaljer och i stil och berättarteknik finns, om inte direkta förlagor så starka associationslänkar mellan Moes bilder och den rika "Bildbibel" som vasnmåleriet utgör. Särskilt i 400-

talets vasmåleri, från Niobider-målaren (460-talet f Kr) till Kleophon-målaren (430-talet f Kr) m fl möter en allt livligare penselföring, akrobatiska poser, sammanflätade armar och ben, fladdrande dräkter, energiskt "fotarbete" i dans eller i strid. Här har Moe också kunnat finna den kraftigt markerade vadmuskulaturen, respektive benskydd, som utgör både funktionella och dekorativa effekter, en rik veckbildning i kraftigt luftdrag, och en seriell berättarteknik. - Inte ens det "naturalistiska perspektivet" som Krohn kritiserar hos Moe är främmande för 400-talets vasmåleri.

Indicier för en inspiration från vasmåleriet finns alltså. Men även de ytterligt distinkta bilderna (efter vasmålerier) i de kulturhistoriska planschverken kan ha haft viss betydelse för Moes försök att strama upp sin linje. (De är dock, liksom Thorvaldsen och Flaxman, mer "klassiska" än originalen!) - Däremot kan knappast just den mytologi, Winthers, som Moe själv apostroferar (se s 149) ha gett förlagor för hans egna illustrationer - därtill är avståndet i stil och tid alltför stort.

BARNLÄSARNA

Det är omvittnat att de samtida barnläsarna tog starka bestående intryck av Iliaden i SAGAs version, och det finns anledning förmoda att Moes dramatiska och åskådliga teckningar bidrog till detta. Tack vare samspelen mellan textbearbetning och illustrationer blev Iliaden till levande litteratur för barnläsarna. Impulser väcktes att identifiera sig, att utkämpa de heroiska striderna på lek, att dela sig i läger och ta parti antingen för Akillevs eller Agamemnon. I en minnesskrift vid förlagets 50-årsjubileum⁹³ finns ett tiosidigt urval citat ur brev, tidningspress m m där de före detta barnläsarna berättar sina minnen av SAGA. Ur detta material skall jag i min tur citera några, där Trojanska kriget uttryckligen nämns. Alf Ahlberg (folkbildare, folkhögskolerektor) skriver:

Längre bort höjde sig en liten kulle, som vi, jag och min något äldre bror kallade Pelion efter det berg, som giganterna staplade på Ossa för att storma himlen. Detta klassiska namn stammade från en barntidning, Saga, som vi flitigt läste. Den innehöll ett referat av Iliaden, som oerhört fångslade oss och under en period av vår barndom kom oss att se allt i grekiskt perspektiv.

- Anonymt citeras ur SvD:

Det finns faktiskt studenter med grekiska och latin som huvudämnen, som inte ha en aning om klassisk mytologi, och realiststudenter som tack vare Barnbiblioteket Saga kunna ståta med en riktigt förtroendeingivande klassisk allmänbildning.

- Författaren Ivan Oljelund skriver att han "hade till favoritläsning Frid-

tjuv Bergs ypperliga koncentrat av Homeros Iliaden. Det var litteraturprov av högsta klass och saknade sin like i glansfull fantasi och spänning". Och Olle Holmberg, litteraturprofessor, skriver om Louis Moes insatser i SAGA: "Hans teckningar till Trojanska kriget, till Tusen och en natt, till några folksagor äro sådana att de som under barnaåren fått dem innötta i hjärnan skola även som äldre kunna med glädje ta fram dem till nytt beskådande."

Och en lite mer sentida författare, Bengt Anderberg (f 1920) vittnar i "Min väg till barnboken (1964): "Jag ansågs vara brådmogen --- ansåg mig vid åtta-nio års åldern ha passerat barnboksstadiet, pluggade världshistoria och föraktade syskon och kamrater som läste Barnbiblioteket Saga. Nå, Trojanska kriget kunde ju gå an."

Kap. X GULLIVERS UNDERBARA RESOR Illustratör David LJUNGDAHL Bearbetare Hugo GYLLANDER

DAVID LJUNGDAHL 1891-1900

När David Ljungdahl 1902 fick i uppdrag att illustrera den tionde volymen i SAGA, Gullivers underbara resor, hade han en rik produktion av bok- och tidskriftsillustrationer bakom sig alltsedan 1891. Men han hade huvudsakligen ägnat sig åt vuxenlitteraturen. Tydligt kom han i kontakt med SAGA-förlaget så sent som 1900, då han gjorde tre bilder till "Tomtefars sagor". (Se nedan.) Däremot tecknade han (till skillnad från de övriga här behandlade SAGA-tecknarna) inte för Jultomten, men ibland för konkurrenterna Julklappen och Snöflingan.

Annars tecknade Ljungdahl det mesta: torrt naturalistiska geografiska reportage och kvasifotografiskt exakta arkitekturbilder, anekdotiska impressioner till noveller i julkalendrar, intrikata, pretiösa kompositioner kring dikter av Heidenstam och Levertin, livfullt berättande anekdotiska bilder till Reuters Lifvet på landet. - Han gjorde också bokomslag och vinjetter, och handtextade ibland hela den illustrerade dikten.

Teknik och stil växlar alltefter bildens dekorativa eller berättande funktion. Till prosa tecknar han vanligen med penna eller tusch, överdragen med laving, till poesi utan laving och med en allt distinktare linje. Friast och mest personlig är han i diktillustrationerna, trots deras eklektiska blandning av 80-talistisk naturalism och Morris- och Crane-inspirerad dekorativisering.

Ett tidigt försök att renodla konturlinje och ytmässighet gör Ljungdahl i en tvåfärgsplansch i Julklappen 1896, men först i Tomtefars sagor 1900⁹⁴ tar han steget ut till en ren (tusch)teckning med fasta konturer, heldragen bildram, distinkta (om än diskreta) kontraster. - Att detta händer just i Tomtefars sagor, som utgavs av SAGA-förlaget kan inte vara en slump, utan ger stöd åt tanken att det funnits en styrning från förlagets sida. (Se även kap I, s 23.) 1900 och 1902 utför Ljungdahl till Iduns julnummer två stora planscher i en träsnittspastischerande teknik, som (mer eller mindre skämtsamt) odlats i tidskriften Jugend ända sen dess start 1896, och som här hemma snabbt togs upp av Albert Engström och av Ljungdahls akademikamrat Olle Hjortzberg. Och därmed möts de engelska och de tyska stilimpulserna vid sin gemensamma urkälla, det tidiga 1500-talets bokkonst. Dürer och hans efterföljare "åkallas" gärna vid denna tid, både i text och bild.

En speciell sida av Ljungdahls konstnärspersonlighet, hans skicklighet i att återge arkitekturens dimensioner och skala, manifesterad redan i illustrationerna till Nordensvans Mälardrottningen (1896-97), skulle senare komma till nytta i hans uppdrag som modellbyggare åt flera Stockholmsmuséer.⁹⁵ Men redan i bildsviten till Gullivers resor är Ljungdahl, som vi skall se, en god "modellbyggare".

TIDIGARE UPPLAGOR

SAGAs utgåva av Gullivers underbara resor var den första av en svensk konstnär genomillustrerade och textmässigt anpassade versionen för svenska barn.⁹⁶

Äldre illustratörer, bland dem främst den store Grandville, hade dock redan för länge sedan valt ut nyckelmomenten i berättelsen. Att skapa en "ny" Gullivergestalt var alltså redan på Ljungdahls tid en orimlighet.

Ätminstone tre Gulliver-illustratörer har uppenbart haft betydelse för Ljungdahls koncipiering av "sin" Gulliver: Grandville (1848), Th Morten (1869), och C E Brock (1894). GRANDVILLES bilder var de som flitigast trycktes om, också i Sverige, ofta utan uppgift om upphovsmannen. - Engelsmannen Thomas MORTENS bildsvit återgavs i en mycket omsorgsfullt reproducerad svensk upplaga 1876, en foliant "för hela familjen". Hans illustrationskonst är en god representant för "The sixties"-glansfulla period i engelsk bokkonst, med dess fylliga, valörrika svärta och rika detaljarbete. - BROCKS bilder, slutligen, utkom först många år efter originalet i svensk upplaga (1953) men ingenting hindrar att Ljungdahl haft tillgång till engelska originalet. Brock är motiviskt mycket beroende av Mortens tolkning, men hans teknik är luftigt antydande, nästan upplöst.

Illustrationerna i SAGAs förebild Børnenes Bogsamling (1898) - där man kunde vänta sig ett samband, men gång på gång tvingas konstatera att de saknas - är ett speciellt kapitel. Den danska förlagsredaktionen har "lånat" ett antal av Mortens illustrationer, dock utan att namnge konstnären, ett icke ovanligt förfarande vid denna tid. Eftersom bildsviten dels är ofullständig, dels återgiven i synnerligen förminskat format och grått tryck, är det betydligt troligare att David Ljungdahl sett en fullständig (svensk eller engelsk) upplaga med Mortens illustrationer, än att han skulle ha gått omvägen via den danska utgåvan.

De anonyma bilderna i Books for the Bairns (u å, men sannolikt före 1900, att döma av det låga numret XI), återger intryck av diverse äldre illustrationer, särskilt ur Grandvilles mönsterbildande svit, och enstaka av Brocks. Det tycks föga sannolikt att Ljungdahl tagit intryck av dessa konstlösa bilder, om han alls sett dem.⁹⁷

Bearbetningen av Gullivers underbara resor var det första av Hugo Gyllanders många arbeten för SAGA. - Gyllander är en säregen person i svensk kulturhistoria. Han kom att göra en stor och bestående insats i svensk barnlitteraturhistoria, både med egna verk och bearbetningar. Men själv kände han sig som misslyckad akademiker och misskänd poet. Enligt samtida vittnesbörd var han en stor misantrop och mycket reaktionär, och vad han egentligen ville skriva var satirer.⁹⁸ Det är alltså helt stilenligt att möta Gyllander som bearbetare av Jonathan Swift. Att en bearbetning för svenska barn verkligen behövdes, framgår indirekt av att de vandringsbibliotek som SAF sände ut till folkskolorna under 1890-talet (se kap I) inte hade någon Gulliver-upplaga att erbjuda.

Vilken förlaga har Gyllander använt? - Klingberg hänvisar (SS s 74) till ett brev från Signe Wranér, så sent som 1965, med tips om en tysk förkortad barnupplaga, som också skulle ha påverkat illustratören.⁹⁹ Detta tycks emellertid vara en efterhandskonstruktion av S Wranér, eller en sammanblandning med någon av de övriga tidiga SAGA-volymerna, i varje fall vad gäller illustrationen.

Gyllanders egen syn på hur bearbetningar borde utföras, framgår av en passus i brevet (1908) angående Robinson Kruse-bearbetningen (citeras i kap om RK):

Första och viktigaste anmärkningen gäller självfa källan för bearbetningen. --- Vid bearbetningar af detta enastående värde synes mig dock som en oafvislig plikt, att man följer originalen.

Och att Gyllander följt denna plikt när han bearbetade Swift, tycks mig framgå av en kontroll av slumpvis valda partier i texten. Gyllander kortar av långa satser och längre utredningar om etik, politik, m m, och han mildrar självklart de år 1902 ur anständighetssynpunkt i en barnbok omöjliga textställen där Gulliver t ex släcker palatsbranden hos Lilliputarna genom att tömma sin blåsa över eldsvådan! Men han fångar den absurda komiken i repliker och funderingar, och behåller alla de siffror på mått, tid, antal hästar och timmermän osv, som i originaltexten så starkt bidrar till skenet av autenticitet över Gullivers upplevelser. Gyllander håller sig, trots uteslutningarna, så nära originalet man gärna kan begära av en bearbetning för barn, vilket också gäller omfånget.¹⁰⁰ (Eftersom barneditionerna endast omfattar de första två resorna finns det heller inte behov av så drastiska nedskärningar av textmassan.) Det är alltså inte alls otroligt att Gyllander gått direkt till originaltexten, i stället för att gå omvägen via någon tidigare översättning. När P E Wahlund i sin Gulliver-bibliografi (se not 96) sätter ett syrligt citationstecken kring begreppet översättning, i notisen om SAGA-

upplagan, är det alltså knappast rättvisande: "Gyllanders version, som tryckts om åtskilliga gånger, torde vara den 'översättning' där flertalet nu levande svenskar stiftat bekantskap med Gulliver." - Dåliga surrogat i hårt förkortat skick finns det gott om, men till denna grupp hör inte SAGA-versionen.

BOKEN OCH DESS BILDER

1. I lilleputtarnas land

Efter en inledande vinjett, föreställande "egendomen i Nottinghamshire", där Gulliver föddes, presenterar Ljungdahl för första gången sin Gulliver-gestalt i ett helsidesporträtt från studérkammaren, "Jag studerade läkarevetenskapen." Bilden beskriver alltså inget handlingsmoment, utan en lång period av Gullivers ungdom. Konstnären utvidgar och fördjupar ett i texten snabbt förbiglidande moment, han konkretiserar den historiska miljön med hjälp av möbler och dräkt, och tillägger läkarens yrkesattribut, reort, dödskalleskelett m m.

Ljungdahl pastischerar här, liksom i de stora julplanschererna i Idun (se s 171) 1900 och 1902, 1500-talets träsnittskonst. Täta, distinkta streck modellerar fram varje detalj. Detta är bokens mest genomarbetade och detaljrika bild, och Ljungdahl tvingas nästan genast överge denna alltför tids- och arbetskrävande teknik. Genom hela boken arbetar han med en fortlöpande förenkling och förgrovning av linjen till heldragen och dominerande, en process som i huvudsak är klar mot slutet av "första resan".

Gullivers karakteristiska, kraftfulla profil, som vi snart skall få se i närbild, är besläktad både med Dürers porträtt av Ulrich Warnbühler, och med Thomas Mortens Gulliver-porträtt.

Också som komposition är bilden ovanligt komplicerad för denna bok. Dels kan man urskilja en stor, liggande triangel med spetsen till höger (dödskallesken), dels en mindre triangel, bildad av Gullivers hand och fjäderpennan, som möts vid den stora boken, och slutligen ett vertikalt-horisontalt mönster som bildas av stolsrygg och bordskiva. Djupet är mycket grunt skiktat, och förgrund och bakgrund lika betonade.

"Jag låg på rygg, och mina armar och ben voro liksom fasttrollade vid jorden" konkretiserar Gullivers chockupplevelse, när han vaknar som lilleputtarnas fånge. Bilden förstärker och förtydligar texten, den är detaljrik men klar och lättolkad. Kompositionens grunddrag är desamma som i Mortens och Brocks tolkning av samma motiv.

Med sin precisa teknik och klara kontraster fördelar Ljungdahl läsarens intresse jämnt mellan Gulliver och de små lilleputtarna, som livligt rör sig

över bildytan som över ett kolossalt slagfält. Valet mellan att identifiera sig med Gullivers eller med lilleputtarnas situation lämnas öppet för läsaren. - Strecktekniken är fortfarande minutiös, men här lämnas betydligt fler vita ytor än i interiören från studérkammaren. - En i boken i övrigt sällan använd faktor är bilddjupet, som framhävs både av Gullivers placering inåtbortåt och av de bort mot horisonten allt mindre lilleputtarna, dvs ett regelrätt lägesperspektiv.

"Ja, en af dem var så djärf, att han spatserade upp på min krage" ger första närbilden av Gullivers ansikte, kontrasterat mot en lilleputtmänniska i helfigur. För första gången i boken är här konturstilen renodlad, heldragen och förstärkt. Speciellt gäller detta Gullivers profil, som lyfts fram nästan i relief mot bakgrunden med hjälp av den starka linjen. Däremot finns endast enstaka antydningar om modellering markerade. B134

Fortfarande kan barnläsarna välja mellan Gulliver och lilleputtarna som identifieringsobjekt. Motivvalet är Ljungdahls eget.

Detsamma gäller den första måltid som Gulliver äter hos lilleputtarna, och som Ljungdahl återger i två bilder. (Gyllanders text är också utförlig, en inte mindre än två sidor lång beskrivning av jättens "våldiga aptit".) Först en miniatyr i tvärformat (inom diskret dekorativ ram), exakt infogad i texten: "minst ett hundratal små varelser klättrade upp på mig. De buro ett antal små korgar, fat och andra kärl, alla fyllda med vållagade rätter". Vi ser en extrem närbild av Gullivers ena ben, mot vilket de små kockarna lutat sina stegar, en scen full av beskäftig brådska. Av naturliga skäl tecknar konstnären här återigen med precisa streck, inte med sammanfattande kontur. Härnäst ser vi Gulliver i helfigur och fågelperspektiv, med huvudet nederst i bildkanten, närmast läsaren, till texten "dessa sprungo hastigt åt sidan för att inte krossas af faten". Kompositionellt hör bilden samman med Mortens vision av uppvaknandet som lilleputtarnas fånge, inklusive de bortrusande soldaternas rörelseschema. Men Ljungdahl har återigen valt en nästan ren konturstil med få detaljer och mycket luft i bilden. Han låter också Gulliver ta spjörn med ena foten i övre bildhörnnet, poängterar action med den bortslängda öltunnan, och tränger in hela figuren inom en något för trång, vertikal ram, vilket allt ytterligare framhäver Gullivers enorma proportioner. Här är Gulliver själv i fokus för läsarens intresse, och inte längre lilleputtarna.

Nu följer en av bokens kändaste nyckelepisoder, transporten på "jättevagnen": "I sakta skridt bar det nu af mot hufvudstaden" (s 26) är ett motiv med anor från Grandville, vars tåg-liknande vagnsunderrede spökar i samtliga senare versioner, långt in i vår egen tid, så långt jag kunnat finna. B135

a
b

Medan Grandville visar hela vagnen och hela Gulliver, sedda rakt från sidan (ett grepp som den anonyme illustratören i Books for the Bairns fö upprepar), tar Morten och Brock i stegrad grad ut en perspektivisk förkortning av Gulliver-gestalten. - Ljungdahl slutligen går ännu närmre, och visar bara benen av Gulliver, jämte ett tjug av de "femhundra utvalda hästarna". Konstnären återgår här för tillfället till sitt minutiösa detaljarbete, varanda lilleputt är tecknad med individuellt rörelseschema, vagnskonstruktionen är tydligt redovisad, osv. Men samtidigt förstärker han, lite obeslutligt dock, konturlinjen kring Gulliver-gestalten.

Detta är det sista stora mångfiguriga panoramat före scenen med krigshären ganska långt fram i berättelsen (s 59). Typiskt för Ljungdahl, och ett vanligt drag i samtida bokkonst är att bilden trots den dominerande diagonal som den byggts kring, saknar djupdimension. - Med sin omsorgsfulla beskrivning av textens alla detaljer ger bilden mycket konkret material för barnläsarens fantasi att arbeta med, men den kan också tolkas utan textens stöd. Även motivet "en ung officer stack in sitt spjut ganska långt in i min vänstra näsborre" valdes redan av Grandville, och denne tog också fram den drastiska närbildseffekten lika starkt som Ljungdahl. I denna miniatyr använder Ljungdahl, helt unikt för boken, en teknik med tunna, modellerande streck som står nära Thomas Mortens, även om skuggeffekterna inte är lika täta.

I samma kapitel väljer konstnären ett eget motiv: Gulliver som klämmer sig in i sin nya bostad, det övergivna "afgudatemplet". "För att bli kvitt deras larm och få vara ostörd ett par ögonblick kröp jag slutligen in i mitt fängelse ---."

Här visar Ljungdahl för första gången i boken sitt säkra grepp om arkitektoniska värden. Men det intressantaste med bilden är att originalet till den finns bevarat i två versioner, en före och en efter omritning efter Amanda Hammarlunds direktiv.¹⁰¹ Detta bekräftar alltså vad Signe Wranér (som efterträdde Amanda Hammarlund som förlagets direktör) vittnat om dennas handgripliga insatser för kvaliteten både i bild och text i SAGA:

--- hon prutade aldrig på sina krav. --- Det var inte alltid lätt för henne att komma överens med temperamentsfulla konstnärer, men eftersom hon var envis och aldrig gav sig, så resignerade både författare och tecknare till slut, och lustigt nog visade det sig nästan alltid, att fru Hammarlunds förslag hade blivit till fördel för det färdiga verket. (Sagan om Saga, s 8 f.)

Med Signe Wranérs handstil kommenteras de två teckningarna, där de sitter uppklistrade bredvid varandra i en pärm i SAF:s arkiv: "Förslag I ogillades av fru Hammarlund som tyckte det mesta var för otydligt: kedjor, kanten runt tempeltaket, himlen, landskapet, inskriptionen på tempelfasaden, och fönst-

ret borde få bättre djup."

Och Ljungdahl har tagit anmärkningarna ad notam, han har tecknat detaljerna pregnantare, förstärkt konturer och kontraster, lyft bort skuggningen i Gullivers rock, gjort himlen ljusare och åkerfälten mörkare. Bilden har onekligen vunnit i tydlighet, i all synnerhet när man betänker nerminskningen till (i detta fall) hälften av originalets format. Samtidigt har dock varje spår av spontanitet och friskhet försvunnit från teckningen.

Det framgår tydligt att Amanda Hammarlunds kritik (nästan uteslutande) dikteras av praktiska hänsyn och säkert öga för typografiska effekter, och ej av estetiska kriterier. Men det hindrar ju inte att hon positivt ingrep i SAGA-teknarnas utveckling till goda bokkonstnärer, när hon på detta sätt utövade sin makt.

De följande två bilderna (Gulliver drickande ur en vagn, fylld med vin, och gapande över en vettskrämd lilleputt), bildar en sekvens med likartad uppbyggnad och rena, men ej förstärkta, konturer. Särskilt den senare bilden är både lustig och lite skrämmande: "stack fem af dem i min rockficka och förde den sjette till min mun, i det jag gjorde rysliga miner --- som om jag ämnade sluka honom med hull och hår". Motivet har tecknats av både Morten och Brock. Morten låter Gulliver sitta ner, Brock visar en närbild endast av Gullivers hand med de sprattlande lilleputtarna. Ljungdahl tecknar sin Gulliver i helfigur, med väl uttagna storlekskontraster och inträngd inom snäv, vertikal bildram. Den komiska effekten överväger över skrämseln, eftersom vi inte får se den förfärade lilleputten som Gulliver lyfter upp, i närbild. Kompositionen i konturstil, förstärkt med någon skuggning, leder i en uppåtgående sicksacklinje från Gullivers korsade ben till hans arm och huvud. Knivspetsen och den sprattlande lilleputten framför Gullivers gapande mun är de utropstecken som ger spänning åt bilden. Barnläsaren inbjuds att identifiera sig med den vettskrämde lilleputten och inte med Gulliver. En variant på detta motiv är Ljungdahls teckning av Gullivers hand som lyfter upp de små ämbetsmännen när de skall inventera fickornas innehåll (s 44). Också här inbjuds barnläsaren att identifiera sig med de små människornas riskabla situation, snarare än med Gulliver.

"Inventarieförteckningen", som i Gyllanders text upptar drygt två sidor, beskrivs av Ljungdahl i en närbild som texttroget redovisar klocka, kam, dagbok, svärd, mynt, krut osv. Åskådligheten, den tydliga teckningen och storlekskontrasterna gör bilden spännande trots att den inte återger något viktigare handlingsmoment. Bilden har vissa element gemensamma med teckningen av samma motiv i Books for the Bairns' version, särskilt soldaterna som kommer bärande på Gullivers klocka. Detta är dock den enda av bilderna i

B137

Books for the Bairns "Gulliver's travels in Liliput" som tycks ha med Ljungdahls Gulliver att göra, för övrigt är de ganska genomgående en genklang av Brocks bilder.

Vi är nu framme vid tolfte kapitlet ("Ett ståtligt skådespel"), där kejsaren håller mönstring med hela sin här, dvs ännu ett av de stora nyckelmotiven: "Lilleputts krigshär tågade fram." Redan Grandville valde ut motivet, och återgav Gulliver i helfigur och enface. Brock varierar denna idé.

Ljungdahl tecknar en kraftigt beskuren bild, där Gullivers överkropp och huvud befinner sig utanför bildramen. Hans knäande ställning är tillräckligt uttrycksfull för att läsaren skall kunna föreställa sig resten. Men barnläsaren kan här också välja mellan att identifiera sig med Gullivers situation: "när artilleriet körde fram under mig, aflossade det sina kanoner. Jag var mycket ängslig för att man skulle bränna upp mina byxor", eller med lilleputtsoldaterna i deras ängsligt disciplinerade marsch mellan jättens ben. Associationen till tennsoldater inställer sig spontant, vilket rimligen i ännu högre grad måste ha gällt de samtida läsarna.

Teckningen är här återigen relativt detaljerad, även om vita och svarta ytor spelas ut mot varandra. Strecken är täta och tunna, och det finns visserligen en konturlinje i vardande runt Gullivers ben osv, men den är inte hel-dragen och stark utan ryckig och darrig.

"Beskrifningstekniken" är intressant. Den skapar en intensiv närvarokänsla, och Ljungdahl utnyttjar den på flera ställen i boken, i bilden av "jättevagnen" (se s 162) och i scenen där Gulliver uppvaktar kejsaren av Blefusku. (SAGA s 127.) I den sistnämnda bilden är beskrifningen så hård (endast Gullivers ena ben upp till knäet har fått rum) att skalan förskjutits, och lilleputtarna har blivit så stora att intresset koncentreras till dem.

Gulliver får nu tillstånd att besöka huvudstaden. "För att inte i en hastig vändning sopa bort några tak eller rentaf något hus, hade jag tagit på mig en kort, åtsittande jacka." Och konstnären har mycket riktigt bytt jacka på Gulliver. - Motivet har valts av föregångarna. Grandville visar Gulliver från ryggen, i färd med att klättra över muren. Brock tecknar honom också med ryggen mot läsaren, men stående längst bort i staden, i ett betonat djupperspektiv som inte tar tillvara kontrasten i proportioner mellan "jätten" och husen.

Ljungdahl är den av tecknarna som mest närmar scenen till läsaren. Gulliver, som trängts in i övre bildhörnet, vänder ansiktet mot oss och kliver försiktigt fram "som om jag gått på ägg". Den täta stadsmiljön har en karaktär av tysk-nordisk medeltid. Möjligen har konstnären associerat till Visby,¹⁰² ett kärt motiv för svenska nationalromantiker, och kanske också till det medel-

tida Stockholm, så som det återskapades på 1897 års utställning. Modellbyggaren Ljungdahl träder verkligen fram i denna bild: den distinkta konturlinjen omger inte bara Gulliver utan också de mest framträdande byggnaderna, skalan är trovärdig, och trots det obetonade bilddjupet framträder husen som flerdimensionella och bokstavligen påtagliga. Gullivers händer, där de vilar på hustaken, förstärker ytterligare denna konkretion.

Den förstärkta konturen är en vanlig dekorativ effekt i både tysk och engelsk bokkonst kring 1900, men den används i denna arkitekturbild av Ljungdahl mera funktionellt, som på en byggnadsritning. - Genom sin starka konkretion är bilden mycket texttrogen, men går också utmärkt väl att tolka utan textens stöd. Och än en gång erbjuds läsaren två alternativa identifikationsmöjligheter, att vara jätten bland dockhusen, eller någon av dockmänniskorna, som kikar upp på jätten.

"När jag tog afsked, räckte han mig --- sin lilla hand, som jag tryckte till mina läppar", är också en scen som varieras av samtliga fyra konstnärer. (Ljungdahl är visserligen ensam om att teckna kejsaren, och inte kejsarinnan, men det beror på textunderlaget.) - Ljungdahls komposition står närmast Grandvilles, men är mer detaljerad. Brock går in i scenen från slottsgemaket, dvs från de små människornas håll, medan Morten låter Gulliver sträcka ut sig i hela sin ofantliga längd över borggården. - Men Ljungdahl står inte Morten efter i konkretion och än en gång lämnar han dessutom med hjälp av närbildseffekten de alternativa identifikationsmöjligheterna öppna för barnläsaren. Konturlinjen, särskilt i Gullivers profil, är renodlad och grov, och all skuggning har eliminerats.

"Jag släpade hela flottan efter mig" är ett centralt (och ofrånkomligt) motiv för Gullivertecknaren. Hos Grandville står Gulliver vänd i halvprofil från oss, skildrad mitt i klivet upp på kajen, med vänsterhanden riktad inåt i en triumferande, kraftfull gest, och med högerhanden och dess repknippe i fokus. Morten har vridit Gulliver något mer bort från läsaren, och han ägnar lika stort intresse åt de små besättningsmännens förtvivlade situation som åt Gullivers styrka. - Ljungdahls Gulliver intar en ställning ganska snarlik den hos Morten, men med ryggtavlan ytterligare något vriden mot läsaren. Ryggen är bred, huvudet stöter nästan mot bildens "tak", axelpartiet betonas, den böjda vänsterarmen knyter näven och den sträckta högerarmen med repens triangelformade knippe finns i bildens fokus. Havshorisonten ligger högt i bilden, vilket bidrar till att understryka Gullivers kolossalformat. Den omskrivande konturlinjen kring Gulliver-gestalten ställer honom i relief mot baksidan, samtidigt som den binder bilden vid ytan.

Texttroheten är som vanligt oklanderlig: glasögonen som skyddar Gullivers

Bl40
a
b

ögon är på plats, fartygen har alla segel hissade ("de lågo segelfärdiga för ankar"), och rocken har han tagit av sig. Men den praktisk-realistiska poängen med de uppkavlade skjortärmarna är Ljungdahls eget tillägg och framhäver styrkeinsatsen, eftersom det ger armarnas muskelarbete huvudrollen i kompositionen.

Episoden med eldsvådan, som Gulliver i Gyllanders version släcker med slaskvatten (en dämpning av originaltextens ordalag), ger Ljungdahl ännu ett tillfälle att teckna en pregnant "modell", denna gång av kejsarens palats. Konturlinjen framträder här ännu fylligare än på den första bilden av staden (SAGA s 65), och palatsets trappor, torn och burspråk skjuter fram mot läsaren med stor kraft. Gulliver ses skynda fram, in genom höger bildram, hatten med slaskvattnet sträcker han mot bildens centrum, mitt i den bolmande röken från eldsvådan. Lilleputtarna däremot syns inte till, vilket är ett för Ljungdahl ovanligt avsteg från texten: "En mängd lilleputtar voro vid min ankomst sysselsatta med att resa upp stegar mot murarna och bära fram vatten i ämbar, som ej voro större än fingerborgar."

"Jag får nya kläder" är ett ofta illustrerat motiv. Ljungdahl tecknar först sin alldeles egna vision av sömmerskorna som mäter Gullivers tumme, sedan en variant av föregångarnas skräddare som klättrar på stegen med sitt måttband.

I episoden med de små sömmerskorna har Ljungdahl konkretiserat storlekskontrasterna på ett hisnande åskådligt vis. Bildidén tycks associera till den lilla spädbarnshanden som griper runt den vuxnes stora finger. Utsnittet koncentreras på de små sömmerskorna, och av Gulliver ser vi bara fingrarna - återigen en "beskärningsteknik" som flyttar över intresset och identifikationsmöjligheten från Gulliver till lilleputtarna. Ingen omgivande miljö, inga detaljer distraherar. Nu är konturlinjen renodlad, och flyter som en sammanhängande arabesk runt de mjukt svallande kjolarna, ärmarna och frisyren. Bildramen har öppnats neråt, där kjolkanterna bildar en naturlig gräns. I sin sensualism påminner bilden mycket om Ljungdahls illustrationer till *Alienor* (1894), trots att tekniken är så ny och annorlunda.

"Kejsaren häpnar öfver min aptit. - Det knastrade och knakade, när jag tuggade de stora stekarna, och höns och gäss och ankor försvunno i min mage tillika med hvarjehanda sorters fiskar och annan mat." Motivet har valts av flera föregångare. Morten tecknar en informativ tablå som bl a visar de vinschar och rep som transporterar upp maten till Gulliver, enligt texten. Brock lånar många idéer från Mortens komposition. Ljungdahl avstår från att redovisa de tekniska arrangemangen och gör återigen en närbild av Gulliver, som ses gapa över en minimal skinka. Hans huvud skjuter in i bilden från övre

högra hörnet, hans stora hand vilar bland dockskåpssmå karotter och fat. Mellan hans armar sitter kejsaren med sitt hov. Bilden är öppen mot och integrerad med satsytan, men mot inre marginalen finns en heldragen bildram. Ljungdahl är som vanligt mycket texttrogen, men bilden kan också tolkas utan textens stöd, och den ger barnläsarens fantasi ett konkret material att arbeta med.

Den fylliga konturlinjen har nu blivit ett naturligt sätt att teckna för Ljungdahl. Nu märks inte längre spår av ändringar i efterhand, som i vissa av de tidigare bilderna, där konstnären uppenbart "fyllt i" linjen efter det att teckningen egentligen var färdig. Den utveckling av konturlinjen som pågått ända sen bokens början, är nu fullbordad, och i andra delen av boken, om resan till jättarnas land Brobdignag, har konstnären bara att fortsätta på utstakad väg.

"Jag lämnar Lilleputt utan afsked och vadar öfver till Blefusku" illustreras av Ljungdahl med Gulliver släpande efter sig krigsfartyget lastat med kläder och skor, ett motiv som konstnären själv valt. Detta är en parallellbild till "Jag släpade hela flottan---", Havets krusade yta, de pösiga molnen, den kraftiga konturlinjen upprepas. Men nu är Gulliver vänd mot läsaren och på väg mot något nytt. Effekten av styrka framhävs av armbågen som spjärnar mot bildramen och bryter igenom den - ett stilgrepp med helt annan funktion och motivering än albumbildernas dekorativa pussel. Fartyget som fraktar Gullivers kläder är tecknat i starkt förkortat perspektiv, och det plöjer genom vågorna med påtaglig kraft. Trots avsaknaden av egentlig skuggning har teckningen av vågsvallet en plastisk energi. "Vinkelhake-ramen" upprepar kompositionens huvuddrag, samtidigt som den integrerar bild och satsyta. Slutscenen ombord på det räddande fartyget och förevisningen av lilleputtarnas boskap är ett motiv som valts av Ljungdahls föregångare. Men Ljungdahl har, trogen Gyllanders textversion, placerat boskapen nere på däck, vilket understryker storlekskontrasten, medan Grandville och Morten trogna sin text ställt upp de små djuren på ett bord.

B:144

2. I jättarnas land

Gullivers situation är nu den omvända, och han får själv känna på hur det är att vara "liten som en kattunge". Inledningsscenerna visar jätten som vadar efter båten och skördemannen, som "syntes mig vara af samma storlek som kyrktorn", bägge bilderna i smalt höjdformat. Skördemannen placerar den lille Gulliver i sin näsduk, en triangelformad komposition med två sidor öppna mot satsytan. Gulliver är här i centrum för läsarens uppmärksamhet, av skördemannen syns bara knän och händer. Alltså en liknande "beskrifning"

av bilden, som i "Lilleputts krigshär---" m fl.

"Jag snafvade på en brödkant och ramlade pladask på magen." Gulliver faller i den riktning inåt som bordets diagonal markerar, men bilddjupet är grunt, det bromsas av jättekvinnans hand och av personerna i bildens övre del. Detaljarbetet är utförligt, och varje detalj motiveras av texten. Katten som sträcker fram huvudet över bordskanten är visserligen ett tillägg av Ljungdahl: om man ser till textens bokstav kommer katten fram på scenen först någon sida efter att Gulliver snubblat.

Vi ser nu också hur konturlinjens fyllighet faller sig ännu naturligare, då det gäller att teckna jättefolkets grova drag och ge uttryck för den drastiska situationskomiken i texten: "Den gamla käringen flämtade så, när hon skrattade, att hon höll på att blåsa ned mig på golfvet."

Flera obehagliga upplevelser följer. Hunden, "ungefär så stor som fyra elefanter tillsammans" vågar dock inte röra Gulliver, men det årgamla barnet stoppar på sådanas vis in honom i munnen. Av dessa episoder väljer Ljungdahl att teckna hundarnas tveksamma attityd mot den lille Gulliver. Texten är här av starkare effekt än bilderna. Dessutom ingår Swifts äcklade beskrivning av människans hud sedd i extrem förstoring i texten i detta avsnitt, men detta illustreras inte.

Nästa kapitel ägnas striden med råttorna. "Två råttor hade på något sätt kommit upp i sängen och fått väderkorn på mig." Fäktningsmotivet har tack-samt utnyttjats av såväl Grandville som Morten och Brock. Ljungdahl koncipierar sin bild självständigt, även om placeringen av de agerande går tillbaka på Mortens bild. Morten tecknar som alltid ut miljöns detaljer, och markerar med hjälp av Gullivers pyttesmå skor och hatt effektivt storlekskontrasten mot råttorna. I Ljungdahls bild faller ett skarpt ljus över scenen, detaljerna är få och strukturen i råttpälsar och lakansveck antyds med några få streck. Bilden är uppbyggd av flera trianglar, lakanets övre och undre kontur, de agerandes positioner, en komposition som kortsluter läsarens intresse vid stridens mest spännande ögonblick. Den nertill öppnade vinkelhake-ramen integrerar bilden med satsytan (ett typografiskt raffinemang som övergivits i senare upplagor.) - I förhållande till texten dämpar dock Ljungdahl effekten, han undviker att visa hur Gulliver ristar upp magen, respektive ger ett hugg över ryggen på råttorna!

Gullivers varma känslor för sin "barnflicka" Glumdalklitsch tecknar Ljungdahl i bilden av den syende flickan framför bordet där Gulliver står vid sin säng, en av flickans dockvaggor. Glumdalklitsch är tecknad mer som en ung kvinna än liten flicka. Med sitt löst uppsatta hår och fylliga drag är hon en syster till kvinnorna i konstnärens tidigare produktion, exempelvis

Alienor (1894). Intresset fördelas lika mellan Gulliver och Glumdalklitsch i denna vertikalt inramade, på uppåtklätttrande vinklar byggda bild. Men bilden ger också en andhämtningspaus bland alla spännande episoder, då den ju skildrar ett tillstånd, en samvaro.

Småningom hamnar Gulliver vid hovet, och "Drottningen lät sedan sin egen hofsnickare göra en ask, som skulle tjäna till sängkammare åt mig." I texten ges både mått och inredningsdetaljer. "Modellbyggaren" Ljungdahl följer anvisningarna, och placerar Gulliver bugande med hatten i hand vid den öppna dörren. Barnläsaren inbjuds att göra ett besök i det lillas värld. - Ljungdahls vision av Gullivers lilla bostad är så konkret, att man först misstänker en "ritning" hämtad ur arkitekturhistorien. Proportionerna, takformen m m, verkar 1600-tal. "Takets" ornamentik leder emellertid tankarna vidare till konsthantverket, liksom knoppen vid "golvet" under pilastern. Kanske bor Gulliver rentav i ett engelskt bordsur från slutet av 1600-talet?¹⁰³ Eller möjligen i ett renässansskrin? - För barnläsaren, som här lockas identifiera sig med Gulliver, uppstår givetvis inga sådana härledningsfrågor. Fantasin sätts i arbete av denna bild, som ger liv och substans åt textens (medvetet) torra arbetsbeskrivning.

Men Gullivers liv i jättarnas land är fyllt av olyckstillbud. Efter hundarna, katten och råttorna kommer nu den elaka dvärgen, som slänger Gulliver i gräddskålen och skakar ner äpplen över honom, striden med flugorna, den apporterande mopsen, och apan som vill ha honom till leksak. Samtliga motiv är redan valda av Ljungdahls föregångare. - Textens drastiska poänger och inte alltid så milda humor kommer till sin rätt i textscenen med gräddskålen, som Ljungdahl tecknat vid själva plasket, och i bilden med äppelträdet, med dess exakt återgivna storlekskontraster: "äpplena voro nämligen så stora som vanliga öltunnor hemma hos oss".

Avsnittet "Min strid med flugorna" har en lite missvisande rubrik. Visserligen beskrivs Gullivers bekymmer med dessa "otäcka flygfän" utförligt, men när spänningen trappas upp, är det getingar som anfaller. Och vad Ljungdahl beskriver i sin lilla bild, (liksom Morten och Brock), är fäktningen med getingarna, inte med flugorna. Fönstrets inramning är lika med bildens ram, men trots denna vinjettartade form har den lilla bilden en klart berättande funktion. Getingarna är på inflygning och Gulliver fäktar för allt han är värd, mot en helsvart bakgrund. Ändå kunde intrycket blivit ännu mer skrämmande om scenen hade tecknats inifrån huset, från Gullivers egen synpunkt, som Morten och Brock gjorde.

Insprängt mellan kapitlet om flugorna och "När man är liten" (med alla olyckstillbud) finns ett kapitel om landet Brobdignag, som närmast har ka-

B146

B147

raktären av geografisk läsebok. Ljungdahl tar fasta på att "hafsfisken ej är större än fisken hos oss och således alldeles värdelös som föda för jättefolket. Det enda djur från hafvet, som invånarne i Brobdignag kunna ha någon nytta af, är hvalfiskarna". Av detta gör Ljungdahl en kraftfull komposition med valen vilande på fiskarens krumma rygg, pressad mot övre bildramen, och den lille gestikulerande Gulliver i nedre hörnet som markerar storlekskontrasterna. Bildramen är återigen vinkelhakeformad och exakt inpassad i satsytan vid den text som bilden beskriver. - I ett stilleben från palatsets skafferij med dess grytor, trefot, nyckelknippe och en konsol, formad som ett fabeldjur, har Ljungdahl däremot inte tillfogat något som markerar storleksförhållandena. Därför torde bilden sakna funktion för barnläsarna, hur konkret tecknad den än må vara.

"Jag trasslade in mig i de tjocka lockarna och flätorna" (Kap "När man är liten") är ett motiv som Ljungdahl valt själv. Gulliver leker och klänger i hovdamens långa utslagna hår. Motivet varieras i en illustration av A MacGregor till sagan om Katawampus, som återges i Studios barnboksnummer 1897/98 (se kap I s 27). Kvinnorna har samma ansiktstyp som Ljungdahls porträtt av Glumdalklitsch. Profilerna har tecknats med kraftig, sensuell kontur, liksom hårslingorna. Det gungande hårknippet som Gulliver hänger sig fast vid upprepar de övriga mjuka kurvorna i bilden, som hör till en grupp bilder med liknande uppbyggnad och stark kontur: måltiden hos jättefamiljen m fl. - (Både text och bild undviker att återge Swifts äcklade och vågade anspelningar om elaka dofter och kvävande stora mjuka bröst.) - Det rytmiska linjespelet i hårslingorna har snarare en berättande än dekorativ funktion, till skillnad från många samtida bilder med svallande långt hår (se kap I s 33).

"Hur jag fick segla" återges i två bilder av Ljungdahl, en totalvy och en närbild av den påträngande jättegrodan. Särskilt i den senare inbjuds barnläsaren att identifiera sig med Gullivers situation: "Grodan sökte alltså klänga sig upp på ena sidan, hvarvid båten höll på att kantra." En mardrömsscen av samma styrka som textens utförliga beskrivning! Bilden är ytterligare ett gott exempel på den rent lineära konturstil, med få men väsentliga detaljer, som Ljungdahl utvecklat mot slutet av arbetet med boken om Gulliver. Den saknar djupdimension och vilar därför stadigt på bokens sida, som delas i en mörk och en ljus bildhalva av båtens och årans diagonal.

"Jag sprang fram och tillbaka och slog med mina klubbor", är anmärkningsvärd dels därför att kungen representerar ett sagokungs-ideal, dels därför att så många personer uppträder på scenen. (Detsamma gäller dock porträttet av drottningen s 15, uppvisningen s 175 och seglatsen s 212.) Pianots tangent-

bord bildar en kraftig inåtriktad diagonal, men bilddjupet är trots detta grunt, bromsat av kungens arm och den övriga publiken.

Slutbilderna av Gullivers räddning tack vare örnarnas ingripande bygger på föregångarnas motivval. Helomvändningen av proportionerna, då Gullivers lilla hus dras upp i jollen av matrosar i normal mänsklig storlek, är trovärdigt genomförd. Konturen är stark, rörelseschemat aktivt, och intresset koncentreras kring ringen i taket på Gullivers hus. Fastän Gulliver själv av förklarliga skäl är osynlig, inbjuds barnläsaren att identifiera sig med hans prekära situation inne i det tillbommade huset, som skvalpar redlöst i vågorna.

Kaptenen har svårt att tro på Gullivers historier, men blir övertygad när han får se en tand "som tillhört en betjänt vid hofvet. --- Jag hade fått den som minne och låtit putsa upp den". Denna viktiga poäng, en pendang till lilleputtboskapen i slutkapitlet av första resan, uppträder förbryllande nog i bild först i SAGA-upplagan 1940! Var Ljungdahls (säkerligen för originalupplagan tecknade) bild av jättetanden hållit hus under alla åren mellan originalupplagan 1902 och 1940 års upplaga förtäljer inte historien.

SAMMANFATTNING

David Ljungdahls bildsvit till Gullivers underbara resor tillhör inte de kvantitativt sett största i de första SAGA-volymerna, med sina 59 bilder, 32 till första resan och 27 till andra. Däremot är det berättartekniskt och som bokkonst en mycket jämn vit, med få svackor.

MILJÖ

Miljö och kostym är en blandning av många ingredienser, sammansmälta till en sagoexotism som talar till fantasin, samtidigt som den ger tillfälle till dekorativa effekter.

Det förekommer palmer i lilleputtarnas landskap, men deras stad är av nord-europeisk medeltidskaraktär, och fartygen från 1600-talet. Gulliver är (liksom hos Morten) helt korrekt klädd i en kostym från ca 1700, men lilleputt-folkets dräkter har orientalisk karaktär, med inslag av rokoko: plymer, solfjädrar, turbaner och broderier. Och jättefolket uppträder i en utstyrsel sammansatt av detaljer ur medeltid, rokoko och orient. Kvinnornas frisyrer är ofta löst uppsatta på det till synes nonchalanta sätt som hörde till konstnärshustru-rollen kring sekelskiftet 1900.

Samtida engelska sagoillustratörer som W Crane och H J Ford tar sig samma friheter som Ljungdahl här gjort, att fantisera fram sagofolkens dräktprakt och miljöer utan de tyngande autenticitetskrav som styr exempelvis Elsa Bes-

kor när hon placerar sina agerande i en historisk inramning.

STILMEDEL

Intressant är hur påtagligt stil och teknik utvecklas, allteftersom Ljungdahls arbete med Gullivers resor fortskrider. Från de täta, med tunna streck och många detaljer fulltecknade, arbetskrävande bilderna i de första kapitlen övergår konstnären redan från tredje kapitlet gradvis till en allt mer ekonomiserande teknik, med kraftiga (om än till en början något ryckiga) konturlinjer och mera luft i kompositionerna. Detta innebär en fortlöpande anpassning till det lilla formatets krav, men också till förlagets, i Amanda Hammarlunds gestalt. Det är alltså inte bara en konsekvens av stilexperimenten i Ljungdahls arbeten åren närmast före Gulliver. Där fanns som vi sett flera vägar möjliga, träsnittspastischen, visserligen kontrastrik men minst av allt konturerad, eller lineära teckningar, dock utan sammanfattande konturlinje.

Mot slutet av boken drivs förenklingen och stiliseringen som längst, omgivande miljö och bipersoner bortfaller, och intresset koncentreras allt starkare på huvudpersonen. De dekorativa effekterna är påtagliga, men blir aldrig till självändamål och dominerar inte över den berättande funktionen.

Till linjens förenkling och förgrovning hör också en enkel och slagkraftig komposition, ett grunt skiktat bilddjup, högt liggande horisont, bildelement som staplas upp över hela bilytan utan inbördes avståndsrelation. "Beskrivningstekniken" ökar närvarokänslan och betonar skalan, som ju är av primär betydelse i en bildberättelse om Gulliver.

BILD- TEXTRELATION

Ljungdahls val av motiv är som vi sett till stor del bundet vid föregångarnas nyckelbilder, men han tecknar också personligt valda moment. Oavsett vilketdera, så tecknar han med en kombination av saklighet och fantasi som gör bilderna trovärdiga, åskådliga och lättolkade. Han slarvar inte med texttroheten, han är detaljerad när så behövs, men koncentrerar sig hellre på de huvudagerande än på totalvyer. Beskrivningen av storlekskontrasterna förtydligas och åskådliggörs, men det äckel och människoförakt som någon gång talar även ur Gyllanders för barn förkortade och bearbetade utgåva dämpas ner. Satiren, som inte brukar anses passa barnläsarna, har fått vika för situationskomiken, och de drastiska episoderna är framhävda framför de lugnt episka avsnitten.

Sannolikt låg inte satiren så nära till hands för Ljungdahls kynne som för Gyllanders:

"Han talade gott om många, illa om ingen, hans humor var stilla och vänlig, hans försynthet mycket stor." (Fr Nordström, Minnesruna i Entomologisk tidskrift. 1941.)

Men inte heller Jonathan Swift var ju bara den bittre satirikern och människohataren, han hade också sin barnsliga sida, en naiv glädje åt temat som nog både Ljungdahl och Gyllander har delat:

The man who was so deeply kind to little Hester Johnson --- was not blind to the things that please children. It can be said that he had a genius for perfection in an exasperatingly imperfect world. But it is the perfection that makes Gulliver's Travels so pleasing to children, the exactness and consistency of things being to a scale, small or large, the exquisite details of littleness, the delicate proportions --- Here is a man writing, not as one who hates his fellow beings, but as one who loves, as children do, a fine exactness of fancy. (C Meigs, A critical history of children's literature. 1969).

SOM BOKKONST

Som bokkonstnär arbetar Ljungdahl alltså med allt kraftigare kontraster och konturlinje i sin Gulliver-svit. Formatet varierar mellan halv- och helsidor, tvär- och höjdformat, slutna och öppna ramar. Hel- och halvsidor är något fler i första resan, (som överhuvudtaget ägnats mera noggrann möda) än i den andra. Det för tiden karakteristiska smala höjdformatet förekommer oftast i första resan, där det funktionellt motiveras av Gullivers ofantliga längd. "Vinkelhake-ramen", också den tidstypisk, används bara en gång i första resan men tre i andra, motiverat av bildinnehållet. De delvis öppnade ramarna är relativt många (tio sammanlagt). - Variationen i format och bildform ökar alltså i bokens senare hälft, samtidigt som konturlinjen blir grövre, och en allt starkare integration mellan bild och satsyta skapas, särskilt med de öppnade ramarna.

PERSPEKTIV BORTAT - FRAMAT

Gulliver-temat har sina en gång för alla fixerade höjdpunkter, som en gång valts av Grandville. I de mest skilda bildmedia, i populärkonst, massmedia, fri konst lösgör sig Gulliver-gestalten ur sin illustrerande funktion, men alltid igenkännlig trots diverse förklädnader.

1851 var Gulliver med på världsutställningen i London förvandlad till modell i papier mache (i övernaturlig storlek), kedjad av lilleputtarnas rep. - 1940 utkom en "Klippbok med påklädningsdockor ur Max Fleischers tecknade långfilm i färg", och samma år en målarbok efter samma långfilm.

Omkring 1970 målade Staffan Hallström sina variationer, "Astronaut" eller "Gulliver", där jätten vilar på den välkända vagnskonstruktionen. - Och

1980 möter vi en nästan oigenkännlig Gulliver som seriefigur i en spansk småbarnsbok. Men han drar ett knippe små båtar efter sig, med dockor som besättningsmän, och glasögonen har han på - motivet är i grunden detsamma som Grandvilles! - I en svensk tidningskarikatyr, också från 1980, figurerar Gulliver i dubbel upplaga, dragande i trådarna till stormakternas krigsfartyg...

Mellan dessa ytterligheter finns givetvis många på mer konventionellt sätt formade bildberättelser världen över, till Swifts egendomliga verk. Men bakom dem alla skymtar de första illustratörerna. Och för många svenska konstnärers idé om Gulliver-temat har förmodligen Ljungdahls gestaltning spelat en huvudroll, så som barndomsupplevelserna brukar göra.

EFTERORD MED SAGA I TIDEN

Barnbiblioteket SAGA skapades i en tid då vad vi nu kallar "barnkultur" börjar komma i fokus. Barnen tillerkändes rätten inte bara till skolbildning och medborgerlig fostran, utan också till "god" underhållning i form av fri läsning, bilder, musik m m. Folkskollärarkåren, så som den representerades av den mäktiga fackföreningen SAF, gjorde med sin förlagsverksamhet och alldeles särskilt med SAGA en väsentlig och bestående insats för att "folkets barn" skulle få ta del av vad kultur var, och stimuleras i sin fantasi och intellektuella utveckling.

Medan på ett annat plan debatten om barnkulturen, barnet (och folket) och konsten, barnet och böckerna m m fördes av finkulturens företrädare Ellen Key, Carl G Laurin, Gurli Linder m fl, så tog alltså folkskollärarna itu med den praktiska tillämpningen. Folkskollärarnas kårtidning och förlag utgav läroböcker och klassiker, genomförde kurser för lärarna och skolresor för barnen, ivrade för skolbibliotek, kort sagt gjorde i praktiken en samlad insats för barnkulturen under dessa år som saknar motstycke inom akademiker- och läroverkskretsarna. Proportionerna mellan folkskolebarn och läroverksbarn, som kring 1900 var drygt 700.000 mot drygt 12.000, visar ju också vilken bred publik folkskollärarna hade möjlighet att påverka.

SAGA kom med något nytt till en ny publik; texter av hög litterär kvalitet, omsorgsfullt bearbetade klassiker, lättlästa, och extra attraktiva genom ett osedvanligt rikt bildmaterial. Med hjälp av högt ställda kvalitetskrav, tekniskt och konstnärligt, och en effektiv reklam och distribution, lyckades satsningen över all förväntan och barnpubliken erövrades snabbt.

BILDENS ROLL OCH FUNKTION

I hur hög grad bildernas goda egenskaper, estetiskt och praktiskt, var ett resultat av medveten styrning från förlagets sida, är trots allt osäkert. Producenterna hade ingen uttryckligen teoretiskt formulerad syn på bildens roll i barnboken, vilket hindrar definitiva slutsatser om hur stor deras andel i resultatet var gentemot konstnärernas (se även kap I s 31 ff).

Margareta Rossholm (Inlevelsen och dess komplikationer: Bilden i barnboken s 84 ff) och Lena Johannessson (Den massproducerade bilden, s 243) har från skilda utgångspunkter berört den speciella bild-text-relationen i sekelskif-

tets populära bildproduktion av illustrerande karaktär. - Rossholm skriver angående just SAGA-bilderna:

"Denna typ av illustrationer är textbunden också på så sätt att bilden inte 'berättar' utan refererar till enstaka textrader; den lockar till läsning, men förblir i stort sett tematiskt obegriplig om den upplevs isolerad."

Och Johannesson fördjupar resonemanget:

Där vi förvånas över att illustrationer så ofta bara exemplifierar anekdoter i berättelserna och inte tolkar deras stämningar, eller där vi irriteras av att bilderna i sin realistiskt episka utformning är så gott som otydbara, om man inte får ta del av den text som bilden illustrerar, där säg kanske tidens opinionsbildare ett oskattbart psykologiskt emotionellt styrmedel. Bilden skulle helt enkelt uppfattas som ett led i berättelsen, berättelsen skulle ta vid där bilden slutade och vice versa. --- Man hade inte uppfostrats till den läsart som vi utövar idag och som går ut på att så långt som möjligt följa bilden på dess egna villkor. Man hade i stället motiverats att uppleva bilder som delar av en läsakt som huvudsakligen var verbalt och begrepsligt baserad.

Dessa synpunkter är i hög grad tillämpliga även på den massproducerade barnlitteraturkategori som SAGA representerar. Förlaget trodde alldeles uppenbart mycket på bildens funktion i sagan eller berättelsen, men bilderna var ingalunda tänkta "kun til lyst", de skulle också hjälpa till med läsförståelsen. I de första tio SAGA-volymer som jag här behandlat byggs bild-text-relationen upp i ett mycket nära samspel, där bilden ofta lyfter fram en replik eller annan sats ur texten - och detta även hos dem av konstnärerna som har en dekorativ, stiliserande tendens. Dekorationen tillåts ej dominera på bekostnad av tydlighet, information, texttrohet.

BILDUNDERSKRIFTENS FUNKTION

Bildunderskrifterna visar också, att när boken skapas är texten primär och bilden sekundär: de utgörs i originalupplagorna av de första SAGA-volymerna mycket ofta av en replik eller annan sats tagen direkt ur texten (detta gäller speciellt Svenska folksagor). Denna metod att förankra bilden i texten har sannolikt varit naturlig både för illustratör och redaktör vid denna tid. - Men ganska snart efter 1900 händer det något med bildunderskrifterna. Ofta används en nyskriven underskrift som sammanfattar vad bilden visar, och som ej är hämtad direkt ur texten. Illustrationen lyfts alltså i någon mån ut från det täta växelspelet med texten, den föreställer "något". Tidigare beskrev illustrationen den passus i texten som samtidigt utgjorde dess underskrift, nu beskriver underskriften illustrationen.

Några exempel ur Svenska folksagor: "Där stod nu en vacker, ung prins" blir i senare upplagor "Oxvaktaren förvandlad", "Han hälsade henne artigt med

svärds-klingan" blir senare "Ryttaren hälsar med svärds-klingan" (Prinsessan på glasberget). Och i Pojken som åt i kapp med jätten: "Packa dig strax bort, ditt usla kryp" blir till "Jätten kramade stenen i tusen flisor". "Han tog lammet på sin arm" blir i senare upplagor "Prinsessans lilla lamm".

Tendensen att se bilden som ett självständigt uttryck för konstnärens fantasi, och inte enbart som en direkt "översättning" av texten, börjar göra sig gällande. Men samtidigt fjärrar den nya bildunderskriften barnläsaren från det intensiva uppgåendet i text och illustration som en konstnärlig enhet. Barnet kan försjunka i bilden och skjuta undan intresset från texten. - Nu är detta emellertid knappast någon konsekvent genomförd nyordning, mest påfallande är den som sagt i sagovolymer. Många bilder, både i sagorna och speciellt i berättelserna saknar underskrift, fastän det ofta tycks som om konstnären arbetat som om den funnits och varit av "replik-typ", vilket framgår av mina analyser av bildsviterna.

LITTERÄR GENRE-KATEGORI - BILDTYP?

Om vi använder SAGA-kommitténs egen kategori-indelning, faller de första tio SAGA-volymer under endast två av rubrikerna: "sagosamlingar" och "berättelser", eftersom de mer fackinriktade ämnena av olika orsaker föll bort (se kap I, s). Sagosamlingarna dominerar, med sex av tio volymer, och de spänner över flera delgenrer som folksagor, österländska sagor, det antika Greklands hjältesagor. Och berättelserna omfattar en fantasiberättelse, en didaktisk berättelse, en indignationsroman och en fiktiv "reseberättelse".

Enligt min bedömning nalkas varje konstnär "sin" text med sin personliga stil och berättarteknik. De tolkar texten i enlighet med samtidens oreflekterade praktiska metod, och vi kan inte av bilderna sluta oss till vilken litterär genre det gäller. Konstnärer med dekorativa tendenser kan teckna lika konkret och textledsagande som de som är mindre fallna för att stilisera: illustrationen tecknas som en hjälp vid läsförståelsen, vilket är dess primära funktion. Dämpande, förstärkande eller enbart ackompanjerande - nästan alltid underordnas bilden sin text. Sällan sammanfattar bilderna ett längre skeende, oftare då en stämning, ett känsloläge. Sagor och reseberättelser, Österland och Västerland, fantasivärldar och vardagsmiljöer tecknas alla i varierande stilar, dekorativa, realistiska om vartannat. Min undersökning bekräftar alltså inte Margareta Rossholms kategorisering av sekelskiftets bildstrukturer och bildtyper, som enligt henne (och även när det gäller bilder för barn) "klargör för läsaren vilken slags text han står inför".

KONSTNÄRERNA OCH SAGA 7-10: EN KORT SAMMANFATTNING

Elsa BESKOW tecknar i Svenska folksagor dels en luftig variant av engelsk art nouveau, dels mörkare bilder med inslag av tysk jugend och svensk nationalromantik. Hon använder en stark, men inte grov, konturlinje, klara, grafiskt effektfulla svart-vitkontraster i relativt stora fält, en frisartad komposition, och ett mycket grunt eller helt obefintligt bilddjup. - Elsa Beskows berättarteknik är poetiskt stämningsskapande, inte dramatiserande, och hon söker skildra känslor hellre än åskådliggöra handlingar. Det är också med känslans hjälp som barnläsaren erbjuds identifiera sig med sagans prinsar och prinsessor.

Tendensen att dekorativt mönstra bildytan uppvägs av den naiva saklighet som alltid, ända från början, varit grunden för Elsa Beskows bildkonst. Men både i Svenska folksagor och i Medeltidssagor finns en rad illustrationer som också låter sig avnjutas som självständiga grafiska bilder med egenvärde, fristående från den text de beskriver.

I Medeltidssagor, som Elsa Beskow ritade ensam, konsolideras och varieras stilen. Stark kontur, grunt bilddjup och friskkomposition återkommer, liksom klara svartvitkontraster och dekorativa mönster. Men det tyska i stilkarakteren är borta, och här finns i stället en ren klang av engelsk art nouveau och Arts-and-crafts, samtidigt som intryck från den medeltida konsten (som via planschverken givit Elsa Beskow mönster för miljö och kostymer) är i hög grad närvarande i den friska naiva stilen. Den tendens till förkonstling och övermönstring som finns i samtida engelsk barnboksillustrering saknas alldeles hos Elsa Beskow.

Berättartekniskt är bilderna i Medeltidssagor ännu mer påfallande odramatiska och statiska än bilderna i Svenska folksagor, utan att fördenskill den berättande funktionen skulle vara bortglömd. Personerna är symbolbärare, inte individer, och barnläsarens identifikationsmöjligheter finns också här i känsloutspelet.

Som bokkonstnär hävdar sig Elsa Beskow inte bara med sitt sinne för grafiskt-dekorativa effekter, utan speciellt med sin ekonomi med detaljer, vilket låter bilderna utmärkt väl uthärda nerminskningen i skala från originalteckningen till det minimala SAGA-formatet.

Jenny NYSTRÖM tecknar, först i Svenska folksagor, sedan i Svenska folkvisor, i sin rutinerat eklektiska stil, byggd på idealiserande realism, men tillsatt med enstaka yttre stilkarakteristika ur tysk jugend och någon gång ur engelsk art nouveau. Berättartekniskt följer hon noga texten och inbjuder barnläsaren till identifikation med huvudpersonerna. Men hennes utförliga personbeskrivningar är mer schabloniserande än individualiserande, och rela-

tionen till texten är inte annorlunda i dessa bilder för barn än i illustrationerna för vuxna läsare. - Bedömda som bokkonst är illustrationerna oroliga, svårtolkade och disharmoniska, med många detaljer, rörelseriktningar och plan. Särskilt folkvise-bilderna är med sitt miniatyrformat ett utmärkt exempel på Jenny Nyströms överlastade och överambitiösa detaljarbete, så långt från Elsa Beskows goda hushållning med den bildyta som står till förfogande. Vicke ANDRÉN, mest känd som habil salongsrealist med impressionistisk linjeföring, inspireras i sitt enda lilla bidrag till de första SAGA-volymerna, sagan om Pojken som åt ikapp med jätten, till en rustikare linje än vanligt. Men några spår av jugend letar man förgäves efter. - Andrén skildrar sagans handling textnära, men de groteska effekterna och kraftiga svartvitkontrasterna som här ersätter hans vanliga gråskala, respektive luftiga impressionism, bör ha gjort bilderna tämligen svårtolkade för barnläsarna. Också Edvard FORSSTRÖM tecknar, både i Prinsessan på glasberget (Svenska folksagor) och i Jorden runt på åttio dagar, med sin sedvanliga rutinerade realism av reportage-karaktär. Inte heller han tar upp inslag från den "nya stilen", vilket skulle varit högst oväntat med tanke på hans övriga produktion. Någon medveten anpassning till barnläsarna kan knappast spåras, men Forsströms berättarteknik kan mycket väl tilltala denna läspublik ändå. Han har nära till det verbala, litterärt anekdotiska, han tar vara på komiska effekter, kontraster och handlingsmoment. Han är rolig och spännande, och han kan överraska. Men sagans poesi och magi (i Prinsessan på glasberget) förflyktigas under hans nyktra penna, som kyligt registrerar det yttre händelseförloppet men knappast öppnar porten mot fantasins land. - Forsström komponerar sina bilder med djupdimensioner, volymer, rörelseriktningar m m som hör den realistiska bildsynen till. Hans karakteristiska täta streckteknik blir i det lilla SAGA-formatet dock tydligare, mer lättolkad, än Jenny Nyströms linje, som tecknar alla detaljer med samma styrka. Inte heller Karl ASPELIN visar några tendenser till "ny stil" men han förnyar sig ändå i viss mening i bildsviten till Onkel Toms stuga. Han fullföljer i denna bok vissa ansatser från bl a sagan om Jättestugan med korftaket i Svenska folksagor. I Aspelins fall tycks det vara de nya tekniska kraven på original i tusch med klara kontraster, som skärper stilen och gör den mer rustik, mindre blek. Samtidigt underlättar det starka känsloutspelet i Onkel Toms stuga för både tecknaren och barnläsaren att engagera sig och identifiera sig i huvudpersonernas öden. Gerda TIRÉNS stil utvecklas i bilderna till Robinson Kruse till en personlig legering av engelsk art nouveau och tysk jugend. Det dekorativa inslaget är starkt, men tar inte överhanden över den beskrivande funktionen. Tirén an-

vänder en stark konturlinje och klara svartvitkontraster, och bilddjupet är grunt. Hennes berättarteknik är saklig och genrebetonad, med stark närvarokänsla och rika möjligheter för barnläsarna till identifikation. Bilderna är oftast helt beroende av texten för att begripas. - Av de första SAGA-konstnärerna är det Elsa Beskows och Gerda Tiréns stil som har mest gemensamt, men man finner inte Beskows typiska friskomposition hos Tirén, som också har ett betydligt rikare detaljarbete än Beskow.

Den känsla och poesi som ryms i Elsa Beskows saklighet är inte lika stark hos Gerda Tirén, som har en förankring bakåt i tiden i 80-talsrealismen. Bägge naiviserar sina motiv, men Elsa Beskow är långt radikalare i sin ekonomisering av detaljerna. Tiréns penna arbetar med täta, korta streck och punkter förutom konturlinjen, medan Elsa Beskow har en starkare enhetlighet och enkelhet även när hon är som mest dekorativ. Av de behandlade illustrationerna är det utan tvekan Tirén och Beskow, som mest anpassar berättarteknik och stil till barnläsarna, och de är också de enda som specialiserat sig i illustrationer för barnpubliken.

Louis MOE intar en mellanplats, hans stil visar i Tusen och en natt vissa tendenser från den "nya stilen", hög horisont, uppbromsad djupeffekt, några dekorativa inslag. Men hans kontur är sällan stark och heldragen, och han arbetar fortfarande med skuggor, valörer, volymer och häftiga rörelseriktningar på det konventionellt naturalistiska viset. Hans berättarteknik är snabb och syntetisk, han dramatiserar gärna, även om han måste dämpa textens skräckeffekter. Han griper gärna in vid spänningens kulmen, och identifikationsmöjligheterna för barnläsaren ligger ofta hos den "svaga" listiga lilla människan. - I Trojanska kriget experimenterar Moe mera med linjen, med hjälp av inspiration från grekiskt vasmåleri, och resultatet kan delvis sägas peka framåt mot hans kommande verksamhet som bilderboksskapare.

David LJUNGDAHLS bildsvit till Gullivers resor är den bok där man bäst av de tio kan följa en stil i utveckling. Ljungdahl utbildar under arbetet med Gulliver en allt starkare och renare konturstil, ett grunt skiktat bilddjup med hög horisont, småningom också dekorativa effekter som dock (som vanligt i SAGA) inte tillåts störa den beskrivande funktionen. Ljungdahl förenar preraphaelitiska och Art-and-crafts ideal med den strama högtidliga tyska nyidealismen i en stilvariant som mycket påminner om Albert Edelfelts illustrationer under slutet av 1890-talet. - Ljungdahls berättarteknik ger näring åt barnläsarens fantasi, och identifikationsmöjligheter genom den sakliga trovärdighet han lyckas ge åt historien om Gullivers resor.

Slutsatsen är alltså att inslag av den "nya stilen", dvs dekorativa, stiliseringar ytmässiga och grafiskt effektfulla bilder förekommer både i sagoil-

lustrationer och i berättelser, att realism i olika varianter också finns i bägge huvudgenrerna, och att om den "nya stilen" trots allt tycks dominera, så är det kvalitativt mer än kvantitativt. Elsa Beskows andel är framträdande, likaså Gerda Tiréns och David Ljungdahls, som också med ansvaret för hela volymer fick en möjlighet att utveckla sin stil. Dessa tre konstnärer var dock redan före SAGA inne i en stilutveckling som bekräftas i deras arbeten för SAGA.

I de första SAGA-volymerna polariseras exempel på alla förekommande illustrationsstilar kring 1900, med undantag för gråskalig realism. Tre böcker och deras konstnärer visar framåt i utvecklingen (Beskows Medeltidssagor, Tiréns Robinson, Ljungdahls Gulliver), de övriga representerar det bestående.

HUR GICK DET SEN?

SAGAs vidare utveckling under åren närmast efter det här behandlade korta tidsskedet ger en kanske något överraskande relief åt kvalitén i de första årens produktion. Redan i nästa tiotal volymer (utgivna åren 1902-06) sjunker den konstnärliga lyskraften, den layoutmässiga enhetligheten slappnar och den starka tidskaraktären suddas ut. Kontinuiteten från de första tio volymerna är alltså inte påfallande stor, och inte heller följer omedelbart något generationsskifte i tecknarstaben. Också detta förhållande kan ses som ett indicium för att styrningen av de första volymernas bildmaterial var föga medveten.

Av illustratörerna från de första tio volymerna är alla utom Elsa Beskow i elden igen i de följande tio, men endast Karl Aspelin har fått ta hand om en hel bok (Hittebarnet av H Malot). Och de nytilkommande illustratörerna tillhör (med undantag för I Uddén) inte den nya generation som skulle komma att föra barnboksillustrationen vidare, utan är hämtade ur den gamla medarbetarstaben i förlagets 1890-talsproduktion. En hel samling (19, 1905) innehåller helt sonika ett urval texter och bilder ur gamla Jultomte-årgångar, alltså överhuvudtaget inga nytecknade bilder.

De första SAGA-volymerna blev alltså inte direkt stilbildande, men å andra sidan speglas deras konstnärliga kraft i en del flagrant motiv- och idélån i de närmast följande volymerna. Särskilt Hilda Wählström lånar friskt både från Jenny Nyström och Elsa Beskow, hon imiterar Beskows frisuppställning och Nyströms ansiktsschablon, lägger beslag på guldvagnen i Beskows Prins Hatt, och de Beskowska prinsessorna i andra sagor i Svenska folksagor. Till och med den rutinerade Jenny Nyström "lånar" ett helt arrangemang från Beskows bildsvit om Lanval i Medeltidssagor. - Gisela Trapp och Ellen Jolin är andra konstnärer som hämtar inspiration både från Nyström och Beskow, under

sitt sökande efter en personlig stil. Den enda nytillkomna konstnären med en verkligt personlig stil är Ingeborg Uddén, som också är mest i takt med tidsstilen - men mera om henne något senare.

Även textmaterialet är mer blandat i SAGA nr 11-20: sex av tio volymer är samlingar med många korta stycken och lika många olika illustratörer, vilket ger ett synnerligen oroligt helhetsintryck. Följden av detta, plus att de sammanhängande verken (Styrman Hurtig, Hittebarnet, Den unge boerhjälten) inte tillhör världslitteraturens stora klassiker utan på sin höjd är minor classics, blir att beskrivande illustrationer dominerar ännu mer än i de första tio volymerna. Den idealiserande salongsrealismen är här tillbaka, med sina valörer och täta streck, och förbindelsen med de nya stilströmningarna är tillfälligt avbruten.

Tecknarna från de första tio volymerna är också i fortsättningen sig tämligen lika, med undantag för Aspelin, som återgår till sin bleka, mjukt tätstreckade gråskala från 1890-talet. - Louis Moe upprepar sig själv från Tusen och en natt, men börjar också teckna allt fler djursagor med den drastiska verve och starka kontur, som gjorde hans egna bilderböcker så folkkära. - Jenny Nyström är sig också lik, men förstärker ibland svartviteffekten, dock utan sammanhållen dekorativ verkan, och leker ibland med blomsterförsedda bildramar lite post festum efter W Cranes, J F Battens och Elsa Beskows mycket personliga (och för Elsa Beskows del funktionella) rameffekter. - Andrén och Forsström fortsätter teckna som på 90-talet, och Tiréns enda bidrag (i vol 16) säger ingenting om vad som händer med hennes stil efter 1899, eftersom de hämtats från gamla Jultomteåtgångar på 90-talet och återanvänts. - David Ljungdahl, slutligen, återkommer med bilder som starkt påminner om Gulliverillustrationerna, kristallklara i svartvitkontrasten, plastiskt stabila, dock utan den som längst drivna konturlinjen och dekorativa effekten i slutet av boken om Gulliver.

Att Elsa Beskow lyser med sin frånvaro i dessa tio volymer är mycket påfallande.

De "nygamla" tecknarna, Nils Larsson, Carl Printzensköld, C Stoopendal, E Åberg, J Tirén, E Kusel, m fl, hör alla hemma i det tidiga 1890-talet med dess variationer på realism med impressionistiskt anslag, och ingen av dem visar ansatser att ta upp tidsstilens kontrastriktighet, dekorativa effekter, konturlinje m m.

Ingeborg Uddén hade börjat teckna för Jultomten 1901, och fick fr o m 1910 allt fler uppdrag för SAGA. Hennes bilder lyser mot denna bleka bakgrund med stor kraft. Linjen är starkt dekorativ, men med en förankring i vardagen som gör hennes stil tidlös liksom Beskows och Tiréns. - Att Ingeborg Uddén,

liksom Britta Ellström (ännu inte medarbetare i SAGA) delvis inspirerats av Beskow, Tirén och Ljungdahl är alldeles klart, men Uddén tillför en ny klang av praktfull exotism, orientalisk eller kurbitsartad, och en ännu kraftigare linje, stram och svällande på samma gång. - Närmast påminner Uddéns tidiga bilder om Albert Edelfelts 1890-talsteckningar, i sin tur präglade av tysk nyidealism och kanske i viss mån prerafaelismen. Men Uddén är sannolikt också - i högre grad än Beskow - en arvtagare till Walter Crane.

Med Ingeborg Uddéns bidrag till volym 16 och 20 i SAGA inleds ett nytt skede i den svenska barnboksillustrationen. Hon skulle komma att teckna illustrationerna till ett drygt 40-tal SAGA-volymer under många år framöver, men hennes stora, bestående insats var bilderna i Anna Maria Roos' läseböcker om Sörgården. Det kvinnliga triumviratet Beskow-Uddén-Ellström kom att spela en dominerande roll i produktionen av bilder för svenska barn (endast "hotade" av John Bauers magi) ända fram till och in i det vakuum som uppstod under 1930- och 40-tal, innan det nya stilskiftet och traditionsbrottet skedde under 1950- och 60-talen.

NOTER

KAPITEL I

1. s 7 Några exempel: Minnesbilder från Svensk Läraretidnings Förlags AB utg. till 50-årsjubileet 1946. (Sthlm 1946.) Innehåller ett flertal personliga minnen från Saga-böckernas första tid. Vidare Signe WRANERS charmfulla, men sakligt opålitliga, minnesbok I Sagas tjänst. (Lund 1946). - Min väg till barnboken. 21 barnboks författare berättar (Sthlm 1964) innehåller flera uttalanden om Sagas betydelse, av Bo Carpelan, av Britt G. Hallqvist: "Jag läste Onkel Tom i Barnbiblioteket Sagas utgåva, där negrerna är randiga på alla bilder, varför jag länge såg dem så", av Gösta Knutsson: "alla de underbara böckerna i Barnbiblioteket Saga... det var Robinson Kruse--- och Gullivers resor och Onkel Toms stuga..." Och slutligen Åke Holmberg: "det fanns någonting som hette Saga, i kärt minnebevarad. Onkel Tom var favoriten. Bearbetningar och förkortningar kan ju vara en diskutabel sak, men det var nog så att Saga bara gav sig på det som tålde att förkortas utan att skadas".
"Min far --- var folkskollärare. Hembyn låg 5 mil från Växjö. --- En gång om året brukade föräldrarna resa till stan. Då fick vi syskon en del av Läsning för barn av Topelius. Så kom Saga! Vi stod i backen vid sockenkyrkan vi barn och tittade efter postskjutsen, som kom till byn tre dagar i veckan. Vi räknade på fingrarna dagarna till nästa Sagahäfte! Och så kom det! En njutning utan like." Citerat av KLINGBERG (Så levde barnen förr, s 131).
2. s 10 I SAGAs stora katalog (1957), redovisas för Svenska folksagor dittills 11 uppl, drygt 80.000 ex, Robinson Kruse 27 uppl och drygt 200.000 ex. Tusen och en natt (1 och 2) 9 resp. 8 uppl och drygt 70.000 resp. 50.000 ex, Onkel Toms stuga 15 uppl och över 100.000 ex, Jorden runt 10 uppl och över 70.000 ex, Medeltidssagor 5 uppl (och ingen uppgift om exantal), Svenska folksagor (i sin från 1903 omredigerade form) 9 uppl och över 60.000 ex, Trojanska kriget 7 uppl och nästan 50.000 ex, och slutligen Gulliver 11 uppl och över 60.000 ex. - Robinson slog alltså rekordet med dubbelt så många ex som Onkel Tom, närmast Svenska folksagor, så Tusen och en natt och Jorden runt, följda av Medeltidssagor och Gulliver, och sist Trojanska kriget.
3. s 10 Se KLINGBERG, SS, s 90 ff, s 95 ff, och BRÜMS, Fridtjuv Bergs pedagogik, s 323 ff.
- 3b. s 11 Ång J. Humble se vidare KLINGBERG, S., SS s 11 ff, KÅRELAND, L., Gurli Linders... s 25 ff.
4. s 13 Om skolgången i Knäreds socken i det fattiga syd-Halland under 1890-talet antecknas: "Elevernas skolgång var det också si och så med. Allt som oftast tar skolrådet upp till behandling fall med barn som utblivit från undervisningen. --- Dessa skolk hade många gånger samband med den fattigdom som då rådde bland allmänheten och inte så sällan var det brist på kläder som gjorde att barnen inte kunde gå i skolan. - Barnen behövdes bättre hemma där de kunde uträtta ett nyttigare arbete." (MARTINSON, S, Knäred i nyare tid. 1977.) - SvL är också rik på exempel på fattigdom och orättvisor både mot lärare och skolbarn ute på landsbygden. Den kommunala självbestämmanderätten kunde få närmast katastrofala följder för undervisningen.
5. s 14 Siffran kan låta häpnadsväckande hög, men bekräftas av statistiken för 1899 över "Barn af 7-14 års ålder som under året åtnjutit undervisning i samtliga folkskolor, mindre d:o och småskolor" = 705.507 barn (läroverkseleverna var bara 12.549, vilket ger en god bild av den sneda fördelningen av högre undervisning).
(Bidrag till Sveriges officiella statistik. Undervisningsväsendet. Berättelse för folkskolorna för år 1899. Sthlm 1902.)

6. s 15 När man slår upp ordningsordet "Saga" i alfabetiska förteckningen i Svensk Bokkatalog 1895-1900, serveras 29 titlar (inklusive Barnbiblioteket Saga): Sagan utan slut, Sagan om Gudrun, Sagan om prinsen och andekonungen, Sagoqvällar hos moster Lotta, Japanesiska sagor, Nordiska sagor, Stalltomtens sagor, Mitt sagoslott, Stens och Annas sagor - och så vidare.

Barnbiblioteket SAGA var faktiskt inte den första svenska barnboksserie som bar Saga-namnet: 1875-83 utgavs "Saga-Bibliotek för ungdom" i fem delar. Men detta tidiga försök innehöll betydligt mer avancerat stoff än SAGA, och det är tveksamt om 1890-talets folkskollärare alls känt till dess existens.

Möjligen kan den först 1924 som nr 89 i SAGA-serien utgivna "Grekiska sagor efter N. Hawthorne" ändå peka på att folkskollärarna känt till den gamla serien, eftersom Hawthornes sagor också ingick i "Saga-Bibliotek för ungdom".

7. s 15 Exempel på marknadsföringen: 1898, nr 47, helsidesannons, jämte programmet som fyller 2 1/2 s i komplett version. - 1899: nr 1 en helsidesannons, nr 2 mindre annons, nr 3 en dikt till Saga (pekoral, Johan Hellberg), nr 4 en spalt om Robinson och en helsida med bild av omslaget (första illustrerade annonsen), nr 5 annons-spalt som uppger 11.000 fasta abonnenter, nr 6 cirkulär nr 3 på en spalt med recensions-citat, nr 7 liten notis och 2 spalter recensions-citat och ruta i annonssektorn, nr 8 notis, brev-citat, helsida, nr 9: 2 notiser (den ena ang större stil) --- och så vidare!
8. s 15 "--- dagligen inströmma rekvisitioner från skilda delar af riket - framför allt från städer och större brukssamhällen, men äfven ute på rena landsbygden finnas lärare, som skaffat 50 abonnenter och sålunda rekvirera SAGA direkt från expeditionen." (SvLär s 42, 1899.)
9. s 16 I förhållande till de stora bokförlagens produktion, som huvudsakligen såldes genom bokhandeln, medan SAGA i begynnelsen distribuerades via lärarna, utgjorde SAGA inget verkligt hot, eller vice versa. Socialt sett vände man sig som vi sett till en annan publik än bokhandeln. Via skolorna nådde, eller ville man nå, ut på verkliga landsbygden, och redan genom denna insats spelade SAGA en viktig roll som kulturbärare. - Hur stor del av de svenska skolorna som i praktiken täcktes in, efter den första lanseringsperioden, vilka delar av landet som ev ställde sig utanför (och av vilka skäl) vore värt en specialundersökning. Varje bibliotekarie som var med på 1920-30-40-talen kan emellertid intyga vilken viktig del av barnbiblioteket som den långa raden av små SAGA-volymer representerade.
10. s 17 E. v ZWEIFBERGK skriver i Barnboken i Sverige (s 266 ff) bl a: "Men Jultomten vann. Den hade en inre kraft ---". Hon jämför den då med Snöflingan. Julklappen nämns över huvud taget inte i sammanhanget jultidningar för barn. Och visserligen får Stina Quint en kort eloge för sina insatser (s 283-84), men redan det stora utrymme som ägnas SvLär:s utgivning jämfört med FBgt:s favoriserar den förra. - Gurli Linder i DN, under många år från ca 1900 ledande barnbokskritiker, hade som KÅRELAND påpekar (GL, s 173-74) samma positiva inställning till SvLär och negativa till FBgt, vilket måste ha betytt mycket för kampens utgång. Men också Kåreland ställer sig (liksom jag själv) frågande inför Linders ställningstagande: "Det är annars svårt att förklara varför hon alltid så uppenbart sätter produkterna från Svensk Läraretidnings förlag före Stina Quints alster." - Tilläggas kan att Zweigbergk efterträdde Gurli Linder som barnbokskritiker i DN.
11. s 19 Ang jultidningarnas innehåll se: BRAMSTANG, Mats, 1880-talets jultidningar som litterärt forum. Lund 1973. PALME, Sven Ulric, Några

anteckningar ur de svenska barntidningarnas historia. Sthlm (1963).
ZWEIGBERGK, E. v., Jugend och Julqvällen: BIBLIS 1973.

Den nära samtidens branschfolk kunde dock vara mycket kritiska:
"En konstnärstidskrift vänder sig till särskilt för konst intresserade och bör därav bära prägel, en barntidning vänder sig till barnen, som älska sagor, prinsar och prinsessor, äfventyr och berättelser, lekar och lustiga gubbar, men fordra i högre grad än äldre klara, rediga, tydliga och noggrannt utförda bilder, som tillfredsställa deras fantasi. Uppfylla nu våra jultidningar dessa fordringar? Sedan årtal tillbaka bära de alla samma prägel. --- En sak bära jultidningarna tydligt och klart vittne om, att vi här i Sverige fullständigt sakna bokillustratörer, ty i ingen tidning kan man upptäcka ett spår af verkliga kunskaper eller förstånd i den vägen. --- Då man ser de eleganta och fullödiga teckningarna i utländska jultidningar så är det med beklämning man jämför dem med våra tarfliga dilettantmässiga lavingar, som i oräkneligt antal strös omkring här i landet. Illustrationskonsten drages år från år ned, blir mer och mer ett handverk af tarfligaste slag och någon bättring kommer ej förrän någon konstnär på allvar vill fatta tuschpennan och ägna sin talang åt den verkligt stora och svåra konsten att illustrera och dekorera böcker. --- Särskilt skulle jag vilja betona att barnens jultidningar mindre böra ses ur affärsmannens synpunkt och att tecknandet i desamma mera uppdrages åt verkliga konstnärer än åt dilettanter." (Sign. HST i Nord. Boktryckarekonst, 1904.)

- Sedan huvuddelen av mitt manuskript färdigställt, utkom i december 1980 en antologi, JULTOMTEN. Ur skolbarnens gamla jultidning, där Lars Furuland i ett efterord, "Jultidningen - en sekelgammal tradition", gör den hittills utförligaste och från aktuellt forskningsläge utgående presentationen av komplexet Svensk Läraretidnings Förlag och dess olika grenar, samt Folkskolans barntidning och dess utgivning.

12. s 22 Jfr S U PALME i "Några anteckningar ur de svenska barntidningarnas historia" s 28 f: "Självta inriktningen på folkskolan ger tidningen från början dess karaktär. Det gäller inte en spekulation i de burgna familjernas möjlighet att betala en hobbytidning åt sina barn, som så många av de kommersiella barntidningarna. --- Samtidigt har Folkskolans Barntidning i början en konservativ tendens, betraktar samhället som statiskt och fattigdomen som ifrånkomlig. I de första årgångarna låg nog också stoffet ganska långt över vad barnen kunde smälta. De mera prominenta och i viss mening litterära namnen försvann emellertid snart ur medarbetarförteckningen, liksom de få man kunde kalla radikaler." Medan E v Zweigbergk skriver: "Det var en ganska grå liten veckotidning, men ändå mycket avhållen av barn, som på så sätt varje vecka fick en lektyr som var alldeles deras egen." (BiS, s 283 f.) - En avhandling av Sonja Svensson (Sthlm) om FBtg är under arbete.
13. s 24 Se BRÖMS, K., Fridtjuf Bergs pedagogik... (1964) s 83, och BERG, Hj., Hågkomster från en lång levnad (1942) s 65. Enligt Bröms gick Berg på "Principen" enligt brodern Hjalmar på en kurs för teckningslärare i Stuhlmanska metoden (vilket pekar på Tekniska skolan i stället för Konstakademin). Även tidsuppgifterna är vaga, något av åren 1869-72.
14. s 27 En ganska god uppfattning av förlagets bokbestånd ger några bevarade bokhandelsräkningar och bokbindarlistor i arkivet efter SvLär (SBI). Tidskrifter, barnboksserier och jultidningar för både vuxna och barn dominerar beståndet. Några få årgångar av Børnenes bogsamling och av Books for the Bairns finns fortfarande på SBI (som enda offentligt bibliotek i Sverige) och de härstammar uppenbarligen från Sv.Lär.förlaget. - Mera om förlagets bokbestånd, se BERGSTRAND, U., Vad pedagogerna läste, Bokvännen 1979:8, s 174-180.

15. s 28 Ang Books for the Bairns se även ZWEIGBERGK, E.v., Barnboken i Sverige s 369, och QUAYLE, Eric, The Collector's Book of Children's Books, 1971, s 128. Quayle är den ende av de engelska barnlitteratur-historikerna som lyfter fram Books for the Bairns i ljuset: "... The first title to be issued was Aesop's fables, with no less than 200 illustrations, and this set a standard that could only be maintained by selling up to and exceeding 50.000 copies a week. --- All the well known fairy stories and folk tales were printed, and when these were exhausted the editor turned to historical tales, biographies, mythology --- Books for the Bairns represented the first serious attempt to supply a cheap form of reading matters for the ten thousands of poor children." - Se även BERGSTRAND, U., Vem var mr Stead i: Förr och nu 1980:4.
16. s 28 Ang Børnenes Bogsamling se KLINGBERG, G., Sekelskiftets barnboks-syn... s 52 ff och SIMONSEN, I., Den danske børnebog i det 19 Aarhundrede. Khvn 1966, s 211: "den skulle faa en uhyre betydning for den samlede danske børnelitteratur, ikke mindst for kvantiteten af den -- laerte danske børn at lese morskab, og gav dem noget at laese, og det langt ud over de kredse, som hidtil havde haft adgang till morskabslaesning--- Men vi foragtede dem egentlig ---".
17. s 32 - Signe WRANÉR skriver i "Minnesbilder..." 1946 (s 113) "humöret berodde inte på några feta honorar - makarna Hammarlund höll tvärtom på slantarna, och varken författare eller illustratörer skar guld med täljknivar på förlaget eller tidningen". - Zweigbergk (BiS s 272) talar om Amanda Hammarlunds sparsamhet som "lika legendarisk som hennes flotthet, när hon förstod att hon ej på annat sätt kunde få det bidrag, som hon föresatt sig --- i övrigt såg hon till att hon fick ett text- och bildmaterial till Jultomten som kunde användas gratis i all oändlighet. Det är en av hemligheterna med Sagavolyrnernas billiga pris". - Och Ord och bilder för barn upprepar 1979 (s 106): "Redan från starten förstod makarna Hammarlund att till förlaget knyta framstående författare och illustratörer, som levererade prompt och efter önskan och för mycket knapp betalning."
18. s 32 Nota bene om de inte försäkrat sig om kontrakt, vilket ZWEIGBERGK (Barnboken i Sverige, s 272) uppger att endast Anna Wahlenberg, Elsa Beskow och Anna Maria Roos hade gjort (källa anges ej).
19. s 32 Enligt bevarade kassaböcker efter SvLärF, SBI.
20. s 32 "Hvad priset angår så är detta en fråga som gör mig rätt stora betänkligheter. Tycker fru Hammarlund fyra kronor per styck stora som små vara lagom. Men tycker nu Fru Hammarlund att totalsumman blir för hög, vill jag gärna sänka mina pretentioner. --- Framför allt vill jag vara billig i betraktande av kvantiteten af de uppdrag som Ni hittills hedrat mig med." (Brev till AH 6 febr 1900, SBI.)
21. s 33 Enligt "Artistbok" i Bonniers Förlags arkiv, Sthlm.
22. s 34 Materialet, flera hundra etsningar, förvaras i "Mårten Sondéns samling" i Nationalmusei gravyrsamling. Huvudparten av etsningarna är rena elevarbeten, tekniska försök. Motiven är mestadels nationalromantiska, parafraser på Rembrandt, syntetiska landskap. Tekniken är ett Rembrandtskt ljusdunkel, täta streckmassor, mjuka övergångar mellan ljus och mörkt. Enstaka konstnärer experimenterar med den nya stilens linje och yta, och med motiv hämtade från tysk jugend: Torben Grut, Gunnar Hallström, Olle Hjortzberg, Bror Kronstrand.
23. s 34 På Nationalmuseum fanns kring 1900 en aktningvärd samling konsthistorisk litteratur att studera, av både tillbakablickande konsthistorisk typ och aktuella verk som avspeglade de nya strömningarna. Här fanns monografier över Dürer, Holbein, Rafael, Lionardo, Rembrandt, mönstrexempel på

äldre illustrerade böcker som Doré, Gavarni, Grandville, och nyskapelser som den norska Snorre-utgåvan från 1899. Här fanns monografier över samtida konstnärer som Böcklin, Stuck, Thoma, Nicholson, Whistler, och "Preraphaelite Painters" jämte den av Georg Hirth (utgivaren av "Jugend") utgivna "Meisterholzschnitte aus drei Jahrhunderte", ett verk som enligt min mening kan ha givit våra svenska konstnärer direktimpulser från urkällorna till den nya bokkonsten. Källa: "Planschsamlingen i Nationalmuseum" i: Meddel. från Fören. för grafisk konst, IV, 1904.

24. s 35 I Tekniska skolans bibliotek fanns vidare, förutom ett rikt urval kostymböcker och andra kulturhistoriska planschverk, också t ex BRINCK-MANN, Ein Beitrag zur Kenntnis der japanischen Kunstgewerbes (1892), BING, Le Japon artistique (1888-91), SHAW, The decorative arts... (1851), DOLMETSCH, Japanische Vorbilder, DAY, Nature in ornament (1892). Av konst- och konsthantverkstidskrifter fanns Art Journal, The Studio, Gazette des beaux-arts, däremot tydligen icke Jugend eller Pan. (Katalog öfver Tekniska skolans bibliotek 1874-1913, och Katalog över Slöjdskolans i Stockholm bibliotek och undervisningsmaterielen tillhöriga sammanhängande planschverk (1877). Böckerna finns nu i Konstfackskolans bibliotek, åtskilliga av dem i utlåningssalen, övriga i magasin.
25. s 39 I The Studio 1894 (s 187) finns en reproduktion av ett japanskt träsnitt med en vattenyta som tecknats med tätt upprepade kurvor, på gränsen mellan naturalistisk och dekorativ effekt. - I DAY, Nature in ornament (1892) återges ett "Wave pattern" (s 219, även detta av japanskt ursprung) där mönstereffekten är ännu tydligare, liksom sambandet med teckningen av vatten i europeisk 1890-talsgrafik.

KAPITEL II

26. s 42 För översikter av den svenska folksagoutgivningen se bl a Eva von ZWEIFBERGK, Barnboken i Sverige 1750-1950, s 69 ff, 275 ff, och Ord och bilder för barn (1979) s 104 ff.
27. s 43 För en bred översikt över svensk och nordisk sagoillustration, motivisk och idéhistorisk, och gällande både folk- och konstsagor, vuxen- och barnsagor, hänvisas till Margareta ROSSHOLM, Sagan i nordisk sekelskifteskunst, s 74 ff.
28. s 44 Uppgiften att Elsa Beskow själv ägde något av Paul Lacroix' planschverk kommer från Stina HAMMAR, Elsa Beskow (1958) s 180. Det har inte gått att få bekräftat vilken utgåva det gäller, men då bildmaterialet till stor del är det samma i de två verk jag haft tillgång till, har jag måst nöja mig med att konstatera riktigheten i uppgiften att Elsa Beskow studerade medeltidskonsten i Lacroix' reproduktioner. - (Se vidare litteraturförteckningen.)
29. s 45 Originalupplagan 1899, som analyseras här, hette Svenska folksagor, första samlingen, och innehöll följande sagor: Lilla Rosa och Långa Leda, Vallpojken och Älfvekungen, Prinsessan på glasberget, Pojken som åt i kapp med jätten, Det svarta skrinet och det röda, Jättestugan med korftaket, och Prins Hatt under jorden. Andra samlingen utkom först 1903, omedelbart efter SAGA 13, och var då onummerad. Den innehöll ytterligare fem sagor: Östan om solen..., Prins Anesidej, Askepåten, Pojken och näcken, Pojken med fiolen. I följande upplagor uppträder andra samlingens sagor som SAGA 7, inklusive en extra saga och två av sagorna ur första samlingen. - Denna nya SAGA 7, i sin tur, ersätter originalupplagans SAGA 7, Svenska folkvisor, som aldrig återutgavs (se kap om denna volym, och KLINGBERG, G, Sekelskiftets barnbokssyn... s 45 f).

30. s 45 Tidtabellen för utgivningen avläst från häftenas originalomslag. I arkivet efter förlaget på Svenska barnboksinstitutet redovisas att Elsa Beskow fick första arvudet i december 1899, 100:-, det andra i januari, vidare i april och juni, sammanlagt 398:- för de 56 bilderna. - Textbearbetaren Fridtjuv Berg åtog sig uppdraget vid sammanträdet 26 okt 1898 (se Klingberg s 38), och i juni var han alltså färdig! Inget under att han i sin korrespondens klagar över alltför stor arbetsbörda.
31. s 46 Beträffande Natanaels medverkan se WRANÉR, S, "Sagan om Saga, s 15, och densammas "Steget in i sagans värld" (Natanael och Elsa Beskow. Studier och minnesbilder. (1954 s 180 ff.) Wranér anser att "de flesta av Natanaels hjälpbilder" finns i Lilla Rosa och Långa Leda", men Vallpojken och älfvekungen innehåller nog fler. S. HAMMAR upprepar i Elsa Beskow (1958) anekdoten om samarbetet och hur detta till slut avslöjades på Elsa Beskows 70-årsdag.
32. s 49 För övrigt tycks också Natanael Beskow ha studerat de kulturhistoriska planschverken. Vaktens rustning och hans hållning återfinns bl a i Encyclopedia of Costume (1892), där den uppges härstamma från Dürer, utan närmare uppgift om var hos denne.
33. s 51 "Natanael Beskows troll äro alltför skrämmande i sin ohyggliga fulhet; den saga de illustrera - i hvilken skildras allsköns mörksens troll, som söka fånga solen - kan ju visserligen ge anledning till teckningar i den hemska genren, men onödigt är det väl dock att för barnen åskådliggöra till den grad monstruösa skepnader ---" skriver man i en recension (Tomtefars sagor) i Dagny 1898, ett exempel på tidens uppfattning om vad som var skrämmande för barn.
34. s 56 "Kasa" är gammalt (dialektalt) ord för att schasa bort katter, jfr SAOB.
35. s 57 "Hoppetossa" i detta sammanhang (dialektalt) var synonymt med padda, groda. Det följer med i SAGA-texten t o m 1911 års upplaga. I 1970-tals-utgåvan är det struket, antagligen som obegripligt och föråldrat. Jenny Nyström är alltså texttrogen när hon ritar olika grodor och paddor till denna text.

KAPITEL III

36. s 62 Det är inte alls omöjligt att det verkligen fanns en kamera bakom sådana bilder. Av ett brev från Gerda Tirén till Amanda Hammarlund (1909) framgår det att familjen Tirén både fotograferade och framkallade egna bilder.
37. s 62 Boutet de Monvels bilderböcker presenterades inte i svensk dräkt före 1900. Men Gerda och Johan Tirén (också han konstnär) bodde i Paris under 1880-talet, då de första av dem kom ut. Och om de inte skulle ha sett dem då, så presenterade The Studio 1895 en lång, generöst illustrerad artikel om Monvels konstnärsskap, inklusive exempel i bild ur hans bilderböcker för barn.
38. s 64 SAGAs Robinson Kruse utges fortfarande i nya upplagor efter 80 år, och Pagets illustrationer användes senast i en svensk upplaga 1973. Format och layout är dock annorlunda i de allra senaste utgåvorna, "SAGAs Berömda Böcker".
39. s 64 Antalet bilder är också relativt sett större i SAGA-versionen: Tirén tecknar 116 bilder i litet format till en barnbok på drygt 300 sidor, Paget 119 bilder till en volym på 350 s i foliantformat, varav nästan hälften behandlar de andra resorna som inte beskrivs i Campes version.

40. s 64 CAMPE, J H, Robinson der Jüngere. Mit --- zahlreichen Abbildungen nach Zeichnungen von Ludwig Richter und Johannes Gehrts. Braunschweig 1896. - Gehrts var född 1855, genre- och historiemålare, illustrerade ett stort antal ungdomsböcker, medarbetade i Fliegende Blätter.
41. s 65 Hugo GYLLANDER skriver kritiskt om textbearbetningen i ett brev till förlaget (1908): "Andra anmärkningen, äfven den betydande, är att Robinson inte satts in i sin tid. Inledningens 'I Hamburg bodde för många många år sedan' etc är alldeles för obestämt och förresten mera i enlighet med sagans uttryckssätt. Läsaren ser nu, i teckningarna, figurer klädda i gamla dräkter, alderdomliga husgeråd och interiörer etc men finner inte den ringaste tidsuppgift i en berättelse, som delvis är byggd på fakta, och som afser att skildra verkligheten."
42. s 67 Signe WRANÉR berättar: "Jag har aldrig glömt när far berättade hur omåttligt Emil Hammarlund hade varit tvungen att bearbeta sin hulda maka för att hon skulle tillåta den stackars Robinson att ta sig ett bad en ovanligt het dag på den öde ön - och ändå hade Gerda Tirén låtit enslingen vända ryggen till. Amanda gav med sig, men mycket motsträvt. Hon var direkt pryd ---." (I SAGAs tjänst. 1966. s 19.)
43. s 70 Denna ur barnläsarnas synpunkt synnerligen konkreta, instruktiva heminteriör, som dessutom är en utmärkt välbalanserad komposition, trots de många detaljerna, har väckt Acke Janssons synnerliga misshag: "grep par Tirén djupt i sina fantasiresurser: Fredag sitter fint vid hussens fötter och får sitt köttben, hon har schasat bort katterna från bordet, gjort en bur åt papegojan, och en torkställning i taket". Men som vanligt har GT bara följt sin text: "Och så åto de tillsammans, kung Robinson och hans förste och ende undersåte... och på golvet vid hans fötter satt Fredag." Medan Jansons favorit Paget tecknar till följande text: "Huru likt en konung satt jag inte till bords - helt allena ---. På min högra sida satt alltid hunden --- och på ömse sidor om bordet sutto de tvenne katterna." - Pagets Robinson har ännu inte mött sin Fredag. Och det är inte Tirén som schasat bort katterna, utan Paget som låtit dem hoppa upp på bordet!
44. s 70 Signe Wranér uttrycker saken så här i sina minnesanteckningar på gamla dagar (I Sagas tjänst. 1966 s 20 f): "Jag var dessutom så häpen över Karl Aspelins randiga negrer. Man hade inte laveringar på den tiden, utan bara tuschteckningar. Han hade ingen annan möjlighet att visa att negrerna var mörkare än de vita än genom att randa dem. Men redan i andra häftet var jag van vid det, och ännu i denna dag kan jag inte tänka mig Onkel Tom annat än som randig." Men i själva verket var förhållandet det motsatta, att SAGA-illustratorerna, förmodligen pådrivna av förlaget, medvetet utnyttjade de tydliga svartvitkontraster som var på väg att segra över laveringen i boktrycket kring 1900. (Se även Kap I s 18 ff.)
45. s 77 I 1970-talsupplagorna har bilderna berövats sina ramar, vilket indirekt ger en utmärkt uppfattning om ramarnas funktion och värde i originalutgåvans bokkonstnärliga helhet.

KAPITEL IV

46. s 78 Jfr Ord och bilder för barn (1979) s 113.
47. s 78 I Folkskolans barntidning, SAGA-konkurrenten framför andra, förekom under 1890-talet bland mycket annat kulturhistoriskt och litterärt plock också smakprov på "Österländska" sagor av obestämt ursprung, återberättade (anonymt) i följetongsform. De var oillustrerade och språket var relativt tungt. (FBtg 1897 s 198 ff: "Hassan den olycklige", 1899 s "Paschan som blef fåraherde.")

48. s 78 Anna WAHLENBERG fick uppdraget i januari 1899 och hade lämnat manuskriptet i maj samma år (Klingberg SS s 41 f). Louis Moe arbetade på illustrationerna från januari 1899 (enligt räkenskaperna från SvLärF (SBI)), och 1:a häftet utkom 30 sept 1899.
49. s 79 En helsida kunde t ex minskas ner från 33 x 20 cm till 12 x 7 1/2.
50. s 81 Nordisk Familjebok 3 uppl - ofullständig citering.
51. s 82 En modern läsare måste undra över uttrycket "tjock var han som ett fastage", enligt SAOB uttryck för "stort laggkär, fat", ett ålderdomligt och avancerat språkbruk. Det är tvivelaktigt om SAGA-läsarna kände till uttrycket innan de mötte det i denna saga, men innebörden framgår ju fullt klart av sammanhanget.
52. s 85 Wahlenberg (eller förlagsredaktionen) tillfogar här en förklarande textnot om att sesam är ett österländskt sädesslag, vilket är ett nödvändigt facit till poängen i texten något senare, då Kassim förgäves försöker få grottan att öppna sig, ropande "Hirs, Hvete och många andra sorter." (SAGA s 234.)
53. s 91 I H J Fords illustrationer till Aladdin (s 297, The arabian nights entertainments ed. by A LANG, 1898) finns en "Slave of the ring" som har ett påfallande släkttyp med Moes slav: hållning, muskler, pannband osv.

KAPITEL V

54. s 98 De citerade breven finns i arkivet efter Svensk Läraretidnings förlag på Svenska Barnboksinstitutet, Stockholm. - Kontakten med förlaget, som ju medförde uppdrag först för Jultomten m fl publikationer och så småningom i SAGA, hade enligt ett brev som bevarats i Wranérs släkt, daterat aug 1895, förmedlats av Henrik Wranér som var nära lierad med förlaget och bördig från Österlen, där paret Aspelin hade sitt hem sedan 1894.
55. s 98 Enligt sonen, Gunnar Aspelin, ansåg Karl Aspelins lärare vid Konstakademien, Georg von Rosen, att denne var ämnet till en god historiemålare (G Aspelin, Lek och allvar. 1968, s 117). - Att illustrationsuppdragen i praktiken var en betungande uppgift, som stal tid och krafter från det fria konstnärsskapet, omvittnar sonen i nyss nämnda minnesbok: "Vid vintertid sysslade han för utkomstens skull med illustrationer till böcker och tidskrifter. Det finns nog många, som någon gång stött på namnet Karl Aspelin i gamla jultidningar och barnböcker - Jultomten och Julklappen, Guldslottet och Fågel Blå, Tsarens kurir, Onkel Tom och Två års ferier. Barnen hade nog glädje av hans teckningar - jag har hört jämnåriga tala med förtjusning om sina minnen av dem - men för honom själv var det inte alltid så roligt; då ville han hellre gå ut och få inspiration av vinterstämningen. --- Inte sällan blev han på dåligt humör, när han var tvungen att knäpa med detta hantverk som ansträngde ögonen och hindrade honom att göra vad han innerst ville. Men han var ju tvungen för brödfödans skull; det var svårt att leva som fri konstnär. Särskilt minns jag honom, när han hängde på sig väskan med målargrejerna och gav sig ut en solig sommarmorgon fri och obekymrad för att få måla det som roade honom att måla. Utan att behöva tänka på den otåligen utgivarinnan av Barnbiblioteket Saga." (aa s 16)
56. s 100 Jenny Nyströms illustrationer hade först publicerats i följetongsform i Arbetarens vän, 1893, och i Evangelisten, 1893-96, och de bör alltså senast ha tecknats 1893.
57. s 100 Enligt Norsk bogfort.: "Børnenes bogsamling II. STOWE, H B, Onkel Toms hytte omskrevet paa norsk ved O. Flæten med 35 Tegn. af P. Steffensen. (Se även Klingberg, SS s 54.)"

58. s 100 Inte i någon av de svenska utgåvorna har jag lyckats finna något spår av tecknarens signatur, och det finns minst tre engelska illustrationer att välja på före 1854: G Cruikshank (1852), J Leech (1852) och Th Macquoid (1853)! Dessutom är återgivningen i de svenska utgåvorna så sotig och oprecis att en stilbestämning är ogörlig, vilket inte är ovanligt med den tidens hantering av stockarna. - Bilderna är identiska med dem som återges i Niloe-förlagets svenska vuxenupplaga från 1973, ny uppl 1980, och de sidhänvisningar som görs följer denna moderna upplaga.
59. s 100 Onkel Toms stuga. Öfvers. och bearbetad för barn af LL. Sthlm 1869. Boken är på 136 tätstilta sidor, mot SAGAs 327, och oillustrerad. Möjligen kan texten ha haft viss betydelse för Kerfstedts bearbetning, utöver Børnenes bogsamlings text, som Klingberg påvisat (SS s 67 f). Dock har Kerfstedt i så fall inte tagit efter markeringen av de svartas bristande bildning: "De ä" osv. Onkel Toms stuga af Harriet BEECHER-STOWE. Bearbetning för ungdom. Med illustrationer. (Ungdomens bibliotek, 1897.) Boken har något större format än SAGA, men är på endast 74 s, och bildmaterialet inskränker sig till tre helsidesplanscher efter laverade teckningar utan synlig ram, och tycks tecknade efter fotografi. Texten är mest bara ett referat, med mycket lite dialog, och med betoning på det sentimentala och religiösa i originaltexten, och mycket omständlig trots den hårda förkortningen. Så t ex börjar inte berättelsen med presentationen av några av huvudpersonerna hemma hos Shelby, utan med en två sidor lång utläggning om slaveriets historia.

KAPITEL VI

60. s 117 Se ASPLUND, Uno. Jules Vernes underbara resor. Hans liv, böcker, filmer, pjäser. Sthlm 1973.
61. s 110 Så långt man kan utläsa av de otydliga signaturerna tycks Bennet dominera stort, med över 40 av de 51 illustrationerna. (Som jämförelse kan nämnas att Forsström också har 51 illustrationer till sin åtskilligt förkortade upplaga.) Om Bennet är det mycket svårt att skaffa några biografiska data. Om Neuville finns uppgiften att han var elev av Delacroix, var etablerad salongsmålare och specialist på figur- och slagfältsmåleri. Han var född 1835, dog 1885. - Både Neuilles och Bennets stil är senromantisk.
62. s 120 Det kring 1900 välkända fenomenet "Juggernaut-vagnen" spökar på två olika ställen i SAGAs Jorden runt: dels finns den alltså indirekt med i bilden av begravningsprocessionen s 61, dels nämns den i texten s 160 angående akrobatgruppen med de långa näsorna: "människopyramiden var en bild af den i Indien vid offerfester kringdragna Juggernautvagnen". Någon ytterligare förklaring (det förekommer dock noter i SAGAs Jorden runt!) ges inte, tydligen ansågs det inte behövas vid denna tid. - Juggernaut (eller Jaggernaut) var den engelska kolonialismens transkription av Jagannatha, sanskrit för Vishnu. Juggernautvagnen ansågs förorsaka frivilliga dödsoffer, de troende lät sig dödas av dess hjul. Därav alltså Forsströms och hans samtidas association till allegori för krigsmaskin, militarism.
63. s 121 Kanske har EF hämtat denna dekor-ram ur DOLMETSCH, Ornamentets bok (sv uppl 1889 och 1900), där exakt samma drakornament förekommer på planschen "Kinesiskt måleri".
64. s 121 Hur väl genomtänkt typografin var i ou framgår vid jämförelsen med en 1960-talsuppl (12 rev uppl, 90 tusendet (!) 1966), där denna bild med sin fina ram placerats ensam på en tom sida, tillsammans med en rubrik - i stället för den i satsytan elegant infogade bilden, i originalupplagan.

65. s 123 Denna effekt går helt förlorad i 1960-talsupplagan (s 163), där bilden placerats ensam på en tom boksida.

KAPITEL VII

66. s 126 Se även kap II om Svenska folksagor, s 44.
67. s 126 Den utgåva som här hänvisas till vid exemplen på Elsa Beskows motivlån är: LACROIX, Paul, Les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance. Ouvrage illustré de vingt planches chromolithographiques, exécutées par F Kellerhoven. Paris 1877. - Det finns ännu ett verk av Lacroix som är tänkbart, Les arts et métiers au moyen âge. Paris 1887. Det har tyvärr inte lyckats mig få bekräftat vilket av planscherken Elsa Beskow använt, men illustrationsmaterialet är till stor del det samma i bägge.
68. s 127 Inskriften på altaret, som i bildrubriken benämns "Autel d'or, donnée à l'ancienne cathédrale de Bale vers 1019", lyder: qui sic ut nel fortis medicus soter benedictus. - Texten tycks fortsätta runt altaret, och dessutom utmed dess bas, vilket inte återges av Elsa Beskow. - Hos Beskow har texten krympt till: Vi cvt fortis te. - En annan lustig detalj är hur noga konstnärinnan tecknat av skarvarna efter guldplåtarna som texten ristats i, och t o m spikarna i dem.
69. s 127 SERÉ, F, Les arts somptuaires, Paris 1882. Text: "Dames nobles assistant à un tournoi." Detta planschverk fanns på Tekniska skolans bibliotek under Elsa Beskows elevtid där under 1890-talets början.
70. s 129 I Schücks text står alltså den franska namnformen Artus, och ej den vanligare engelska Artur.
71. s 131 Exempel på gästabudsscener i P Lacroix: s 13.
72. s 132 Beträffande skeppet som motiv och sinnebild se vidare Margareta ROSSHOLM, Sagan i nordisk sekelskifteskunst (1974) avsnittet "Havet och båtarna", s 223 ff.
73. s 133 Om Elsa Beskow som "biolog" har Edvard von KRUSENSTJERNA skrivit en uppsats: "Hur Elsa Beskow uppfattade naturen" i Natanael och Elsa Beskow. Studier och minnesbilder. (1954, s 191 ff.) Krusenstjerna anser att konstnärinnans säkra uppfattning av naturen bottnar i barndomsintryck och noggrann iakttagelse. - Personligen undrar jag om inte också den praktiska utbildningen till teckningslärare vid Tekniska skolan kan ha bidragit till hennes behandling av naturmotiven. Förutom den systematiska utbildningen fanns litteratur att tillgå i skolans bibliotek, som kan peka i denna riktning, exempelvis Owen Jones' studier efter naturen: "Leaves from the nature."

KAPITEL IX

74. s 145 Den först annonserade titeln på SAGA-volymen var "grekiska hjältesagor berättade för barn" (annons SvL 3 jan 1901). Denna titel, som lätt kunde förväxlas både med H Anderssons och K Dalströms boktitlar, byttes snart ut mot det pregnantare och mer säljande "Trojanska kriget", med underrubrik "Förngrekiska guda- och hjältesagor efter de homeriska dikterna berättade".
75. s 145 Kata DALSTRÖMS Grekiska guda- och hjältesagor utkom 1893, Hedda ANDERSSONS Grekiska sagor (som skulle följas av många nyutgåvor) 1895, Lennart RIBBINGS Odyssevs hemfärd 1897. Samtliga återger sagornas innehåll relativt livfullt och lättläst, men textmängden pr sida är upp emot det dubbla mot SAGAs, och antalet illustrationer ojämförligt mycket färre, och endast återanvända, inga nytecknade. Dalström vänder sig till "skolans mellanklasser" men vill också att boken skall användas "till

bildande läsning i hemmet", medan Ribbing vänder sig till "allmänna läroverkens lägre klasser". Dalström redovisar originellt nog för denna tid för källorna till sina illustrationer, som även omfattar några få tyska 1800-talskonstnärer. De uppräknade böckerna var relativt dyra, Dalström 3:50, Andersson 1:50, men de nådde faktiskt inte bara högre-ståndsbarnen utan också folkskolorna, eftersom de ingick i de vandringsbibliotek som genom SAF:s försorg under 1890-talet sändes ut till skolorna. (Förteckning över SAF:s konstsamling och arkiv. 1965). - Jfr även Ord och bilder för barn. 1979, s 112.

76. s 145 Gustav SCHWAB, *Sagen des klassischen Altertums*, utkom 1838-40 (svensk övers 1839 ff). Schwab var poet, präst och lärare. Han samlade och utgav också tyska folkböcker. Homeros-verket var ett pionjärbete; han samlade guda- och hjältesagor kring Iliaden till ett sammanhängande helt, som trots prosaformen anses stå Homeros dikt mycket nära. - Både den tyska originalutgåvan och den svenska anonyma översättningen var oillustrerade.
77. s 146 Se KLINGBERG, *Sekelskiftets barnbokssyn* s 43.
78. s 147 S WRANER var under många år medarbetare och småningom chef för SAGA-förlaget. Det har inte lyckats mig att återfinna något av detta negativa material i arkiven på SBI eller hos SAF!
79. s 147 Hexameter-partierna torde ändå ha varit svåra för de oförberedda barnläsarna att forcera, trots att rytmen flyter utmärkt väl. Bergs möda att förmedla något av rytm och ordmagi var dock säkerligen inte helt förgäves. Signe WRANER skriver: "Den klingande rytmen, de svårförståeliga men klangfulla uttrycken om den Hjälbusskmyckade Hektor och den Mjällvitarmade Andromake förmådde fångla även ganska små barn. Själv lärde jag långa stycken utantill och var som hypnotiserad av hexametern. Hela Götgatan kunde jag traska och deklamera ---. (Sagan om Saga. 1955, s 6 f.)
80. s 148 Hos Boel Wraner-Lundblad, Umeå (1979).
81. s 148 I *Illustrators of Children's books 1965* (s 184) skriver Ph Hofer "despite the wonderful imagery of the text, most editions to this day have been left unillustrated". I bibliografin redovisas Flaxman (*Iliad of Homer, Odyssey of Homer*, 1805) som enda under 1800-talet tryckta illustrationer, före Ch Robinson 1900. I Sverige fanns som framgått s 1 inga nytecknade illustrationer före 1900.
82. s 148 Några exempel: J v FALKE, *Hellas und Rom. Eine Kulturgeschichte des klassischen Altertums*. Stuttg. ca 1880. Praktverk med rekonstruktioner av interiörer, stadsbilder, dräkter, kulturliv osv. - *Kulturhistorischer Bilderatlas*. 1. Altertum. Bearbeitet v Th Schreiber. Leipz. 1885. Planschverk över föremål, dräkter m m. - MENARD, R, *La vie Privée des anciens*. 1-4. Paris 1880-83. Mest text, men försedd med distinkta små illustrationer av husgeråd, dräkt detaljer, musikinstrument, vapen, lantbruksredskap m m. - RACINET, A, *Le costume historique*. Paris 1877-88. 500 lösa planscher med detaljer ur många kulturers dräkskick. Delvis kolorerad. - I Danmark utkom Joh PETERSENS *Billeder af livet i Oldtiden hos grekerne og romerne* 1874, dvs under Moes studietid. Innehåller mest text, illustrerad med bilder av dräkter och föremål. Och slutligen Chr WINTHER & V A BLOCH, *Mytologisk haandbok*, 4 förøgede Op1. m 80 Bill. 1872, som är den enda Moe själv nämner (se vidare s 149).
83. s 148 Bl a debuterade L Moe som illustratör med Oldemors Fortaellinger 1890, tecknade till Saxo Grammaticus 1896-98. Mycket av hans fria konst behandlade fornnordiska och mytologiska motiv, speciellt det stora sena verket Ragnarok 1929.
84. s 150 Att Moe tecknat en helt ordinär häst, vars bakdel omärkligt övergår i en fiskstjärt, förklaras av att "sjöhäst" ännu kring 1900 var en gångbar term för det grekiska fabeljuret "Hippocamp" (jfr SAOB).
85. s 151 Möjligen kan man för ovanlighetens skull tänka sig en förebild till denna flyktscen Thorvaldsens relief "Briseis bortføres fra Achilles"

har en likartad komposition, men i omvänd riktning. Moe ger dock sin bild en dråpligt vardaglig klang med den packlår, som soldaten längst bak i följet kånkar på, en konkretion av textens "Ur Menelaos" skattkam-mare togo de dessutom med sig en mängd guld- och silfverkärl".

86. s 151 I "Louis Moe og hans Kunst" återfinns s 81 en liten bildsvit i sex rutor, "Centaurens morgentoilette" (odaterad, men tydligen ganska sen), där motivet behandlas alldeles respektlöst, till skillnad från de kentaurener Moe tecknat och målat i sina backantiska, Böcklin-inspirerade fantasier under 1910- och 20-talen. (Jfr "Min egen Billedbog." 1919.)
87. s 152 Louis Moe hade ett speciellt förhållande till träd, han tecknade dem nästan förmänskligade, i en glidning mellan myt och natur. Träden spelar en av huvudrollerna i hans senare bilderboksproduktion för barn. Jfr P Krohn (Kunst VI, 1904).
88. s 153 Bilden är borttagen ur sentida utgåvor (t ex 1955).
89. s 156 Bilden av stridsvagnen med pilarna vinande omkring i luften, användes under en period som omslagsbild till SAGA-volymen.
90. s 157 BONNARD, A, La civilisation grecque (1954) Kap L'Iliade et l'humanisme d'Homère.
91. s 159 Bilden är borttagen ur senare upplagor, t ex 1955.
92. s 162...Flaxman tog däremot upp motivet med skölden, och det i en "re-konstruktion" tillverkad i förgyllt silver (1821-22)! På denna sköld återgav Flaxman alla de landskap, hantverk, fester m m som Homeros så utförligt och målande beskriver - ett utmärkt exempel på det rika material och homeriska dikten erbjuder bildkonstnären.
93. s 169 Minnesbilder från Svensk Läraretidnings Förlags AB utg till 50-årsjubileet 1946.

KAPITEL X

94. s 171 Tomtefars sagor. 1900. 3 illustrationer till H Wranér, Sagan om ett stort ljus.
95. s 172 Se Svenska män och kvinnor. Sthlm 1949.
96. s 172 Swifts Gulliver presenterades för svensk publik 1746. Under 1800-talet kom en rad svenska utgåvor: 1840-41, 1849, 1862, 1872, 1876, 1882, 1889, men ingen under 1890-talet. Bara tre av dessa utgåvor var uttryckligen adresserade till barn, resp ungdom: 1849, 1872 och 1889. - 1849 års är ett litet (14x12 cm) häfte i tvärformat, där texten mest bara är en "digest" av berättelsen, och de åtta kolorerade planschererna har skillingtryckets valhända charm, med svaga spår efter Grandvilles normgivande bildsvit. - 1872 års var en av Askerbergs förlag redigerad upplaga "för ungdom" innehållande endast de två första resorna, vilket sedan kom att bli normalt för barnupplagorna. Samma år utgav förlaget en komplett upplaga för vuxna, innehållande alla fyra resorna. - En i det närmaste komplett bibliografisk översikt, dels över upplagor för vuxna, dels "skillingtryck och bearbetningar för barn", återfinns i Per Erik Wahlunds översättning (cop 1964, J SWIFT, Resor till flera avlägsna länder i världen av Lemuel Gulliver).
97. s 172 Ett ex av Books for the Bairns XI, Gulliver's travels in Liliput, ingår i den serie som nu finns på SBI i Stockholm.
98. s 173 Signe WRANÉR skriver i Sagan om Saga (1955) s 11: Knappast någon av förlagets författare har betytt så mycket för SAGA som Hugo Gyllander. Hans sobra, svala språk, hans satir och ironi med vemod på botten kan väl inte medvetet uppfattas av en liten omogen läsare. Men utan att ana det insuper var och en, som läser Gyllanders originalsagor och sällsynt fascinerande versfabler eller hans fina tolkningar av Oliver Twist eller Gulliver och andra världslitteraturens gestalter, en livsavgörande kärlek till gott svenskt språk --- samt fullgod form och rytm. - Personligen var han ofta kärv och bitter. --- Han var en olycklig personlighet, men mitt igenom fränheten lyste en strålande spiritualitet och förlösande

humor. ---

Och Ragnar AMENIUS i Svenskt biogr. lex. 1967-69: Någon poet av betydelse blev G aldrig, och hans politiska satirer hör inte heller till den levande litteraturen, men i en annan egenskap räknas han alltjämt till de förnämsta i vårt land: som författare till barn- och ungdomsböcker. Han hörde t ex till de flitigaste och mest uppskattade medarbetarna i Barnbiblioteket Saga, som han under 40 år försåg med eleganta översättningar och fyndiga bearbetningar ---. Gs tidigaste översättningar kritiserades ibland för att de inte tog tillräcklig hänsyn till originalens speciella stil, men G försvarade sig med att eftersom originalen inte alltid var skrivna enbart för barn kunde de inte heller läsas i sin helhet av barn, vilket däremot var fallet med hans utgåvor. ---

99. s 173 Klingberg not s 74: "Signe H Wranér uppger i brev till förf (27.7 1965) att förlagan till Gullivers resor var en tysk förkortad version, vars illustrationer påverkat den svenske illustratören."
Tyska 1890-tals-utgåvor för barn och ungdom:
Swift, J, Gullivers Reise nach Liliput. Leipzig 1896. (Meyers Volksbücher nr 1156).
Swift, J, Gullivers Reise nach Liliput. 1891. (Kleine Jugendbibliothek nr 36).
Swift, J, Gullivers Reisen. Für die Jugend neu bearb von C Bernhard (Mit 4 Farbdr.) Stuttgart 1899.
Endast den förstnämnda har varit möjlig låna in till Sverige, och den saknade illustrationer.
100. s 173 Originalen (räknat efter en komplett pocket-uppl cop 1975 efter Faulkner's ed (1735-38) omfattar ca 302.000 nedslag för de två första resorna. SAGAs version är på ca 242.000 nedslag (exklusive illustrationer), och P E Wahlunds översättning (1964) är på ca 329.000. - En förkortning för SAGAs del på ca 20% kan knappast anses alltför upprörande.
101. s 176 "Blå pärm" A 3, bild nr 119-120, FSAF:s arkiv, Kungsholms strand 176, Stockholm.
102. s 178 Ljungdahl etsade och målade f ö själv motiv från Gotland under 1890-talet. (Se Svenska män och kvinnor, 1949.)
103. s 183 För uppslaget om bordsuret tackar jag docent Göran Söderström. - Något ur, där allt överensstämmer med Gullivers "ask" har jag visserligen inte lyckats finna, men tanken är onekligen bestickande.

LITTERATUR

ARNOLD Arnold Pictures and stories from forgotten children's books.
New York: Dover 1969. 169 s. Ill.

ASPELIN Gunnar Lek och allvar. Minnesbilder från pojåkåren. /Lund/ Gleerup
1968. 139 s. Ill.

ASPLUND Uno Jules Vernes underbara resor. Hans liv, böcker, filmer och
pjäser. Uddevalla: Niloe 1973. 190 s. Ill.

BANG Ilse Die Entwicklung der deutschen Märchenillustration. München 1944.
Ill.

BARNBIBLIOTEKET SAGA. Läsning för barn och ungdom i hem och skola. 1-10.
Stockholm: Svensk Läraretidnings förlag. 1899-1902. Ill.

BARNDOMSLANDET Barnbiblioteket SAGA 35. Av Selma Lagerlöf, Helena Nyblom
Anna Wahlenberg, Edvard Evers, Hugo Gyllander, Mathilda Roos, Amanda Kerf-
stedt och Anna Maria Roos m fl. Stockholm: Svensk Läraretidnings förlags-
aktiebolag 1910.

BAUMGARTNER Alfred Clemens (utg.) Aspekte der gemahlten Welt. (Kap. Erzählung
und Abbild. Zur bildnerischen Umsetzung literarischer Vorlagen.) Weinheim
& Berlin: Beltz 1968. 186 s. Ill. litt.

BERG Fridtjuv Fridtjuv Berg. Några minnesblad. Stockholm: Svenska andels-
förl. 1916. 95 s. 8 pl.

BERG Hjalmar Hågkomster från en lång levnad. Stockholm: M Bergvall 1942.
251 s. Ill.

BERGSTRAND Ulla Elsa Beskow i: DE TECKNAR FÖR BARN. Från Elsa Beskow till
Eva Eriksson. Porträtt av tretton svenska barnboksillustratörer. Red. Carl-
Agnar Lövgren. 2 omarb. uppl. Lund: Bibliotekstjänst 1981, s 7-29.

BERGSTRAND Ulla "Okända" bildsviter av Elsa Beskow (Gräshoppans visor,
Prins Pompom och Mor Sagas skymningsprat) i: BARN OCH KULTUR 1980:4, s 88-
91.

BERGSTRAND Ulla Vad pedagogerna läste. SAGA-förlagets bokbestånd. I. BOK-
VÄNNEN 1979:8.

BERGSTRAND Ulla Vem var mr Stead? eller: Från Books for the Bairns till
Titanic. I: Förr och nu 1980:4, s 49-51.

BESKOW Natanael & Elsa Natanael och Elsa Beskow. Studier och minnesbilder.
Stockholm: Norstedt 1954. 253 s. Ill.

BILDEN I BARNBOKEN Red. Lena Fridell. Göteborg: Stegelands 1977. 201 s.
Ill. litt. reg.

Das BILDERBUCH Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland
von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg von Klaus Doderer und Helmut Müller.
Weinheim & Basel: Julius Beltz 1973.

BLAND David A history of Book Illustration. The illuminated manuscript and
the printed book. London: Faber & Faber 1958. 448 s. /Ill./

BOOKS FOR THE BAIRNS Ed. by W T Stead. "Review of Reviews" Office: London
/1896-1920/.

BRAMSTANG Mats 1800-talets julpublikationer som litterärt forum. Lund 1973. 128, 2 s. Ill. (Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund. Press och litteratur. 3.)

BRÖMS Klas Fridtjuf Bergs pedagogik. Med tyngdpunkt på tiden före hans första statsrådsperiod. Akad. avh. Uppsala 1964. (Årsböcker i svensk undervisningshistoria. Årg. 44 Vol. 112.) 508 s. Litt. reg.

BØRNEBESOGSAMLING Red af J Bondesen, L Budde og Z Nielsen. I. Campe Robinson Crusoe. II. L Budde Udvalgte fortællinger. III. Stowe Onkel Toms hytte. IV. Grimm, Udvalgte Eventyr, V J Verne Jorden rundt i 80 dage. VI. Den gule Ulv. VII. J Swift Gullivers Rejse... København: Hagerup 1896-1900.

CRANE Walter Of the decorative Illustration of Books old and new. London & New York: G Bell & Sons 1896. 337 s. Ill.

A CRITICAL HISTORY of children's literature. A survey of children's Books in English from earliest times to the present, prepared in four parts under the editor ship of Cornelia Meigs, Anne Eaton, Elizabeth Nesbitt, Ruth Hill Viguers. New York: Macmillan 1969. 708 s. Litt.

DODERER Klaus Den tyska barnboken: Ideologikritik och analys. Stockholm: Rabén & Sjögren 1980. 163 s. Ill.

ENGEL Rodney K Walter Crane as a Book Illustrator. London & New York: Academy Editions 1975. 105 s. Ill. Litt. reg.

ERICHSEN Christian Ti Aar. Et lille Tilbageblik over Børnenes bogsamlings Virksomhed i Tiaaret 1896-1905. København 1905. 16 s.

FEAVER William När vi var små. Den illustrerade barnboken under 200 år. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1977. 96 s. Ill. litt.

FORSS Eva Jultomten, skolbarnens jultidning. En presentation av tidningens första tio år 1891 t o m år 1900. Duplic. uppsats Litteraturvetenskapliga institutionen Stockholms universitet VT 1974. 9 s.

FRICK Gunilla Svenska slöjdföreningen och konstindustrin före 1905. Stockholm: Nordiska Museets handlingar 91 1978. 315 s. Ill. Litt. reg.

FÖRTECKNING öfver böcker, lämpliga för folkskolornas lärjungebibliotek. Enligt uppdrag af Centralstyrelsen för Sveriges allmänna folkskolläraryrkesförening upprättad af Hjalmar Berg år 1896. Med inledning af Alfr. Dalin. /Särtryck ur Svensk Läraretidning./ Stockholm 1896.

FÖRTECKNING över Federationen Sveriges Allmänna Folkskolläraryrkesförenings konstsamling och arkiv. Ordnat och redigerat på Federationsstyrelsens uppdrag av kassaförvaltaren överlärare Karlo Gustafsson /Stockholm 1965/ 39 s.

HAGEMANN Sonja Barnelitteratur i Norge 1850-1914. Oslo: Aschehoug 1970. 302 s. Ill. litt.

HISTORISK BILDER-ATLAS. Redigerad af Magnus Höjer. Stockholm: F & G Beijer 1879. 102 s.

HOFSTÄTTER Hans H Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln 1963.

HOFSTÄTTER Hans H Jugendstil. Druckkunst. Unter mitarbeit von W Jaworska und S Hofstätter. Baden-Baden 1968. (Epochen der Druckkunst.)

HÜRLIMANN Bettina Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten. Zürich: Atlantis 1959. 247 s. Ill. litt.

ILLUSTRATORS of children's Books, 1744-1945. Comp. by E Mahoney, Louise Payson Latimer & Beulah Folmsbee. Boston: The Horn Book Inc. 1965. 527 s. Ill. Litt. reg.

JANSON Acke Robinson Crusoe i: PALETTEN 1975:2, s 13-15.

JOHANNESSON Lena Den massproducerade bilden. Ur bildindustrialismens historia. Stockholm: AWE/Gebers 1978. 259 s. Ill. Litt. reg.

JUGEND I SVENSK BOKKONST i: BIBLIS 1963/64. Stockholm: Fören. f. bokhantverk. 265 s. Ill.

JULTOMTEN Ur skolbarnens gamla jultidning. Efterord: Jultidningen - en sekelgammal tradition av Lars Furuland. Stockholm: 1980.

JÄDER Karl & Astrid Jenny Nyström - den folkkära: en livsskildring. Stockholm: Gummesson 1975. 111 s. Ill.

KEY Ellen Barnets århundrade. Studie. (1-2) Stockholm: Albert Bonnier 1900. 180 o. 257 s.

____ Skönhet för alla. Fyra uppsatser. (Studentföreningen Verdandis småskrifter 77.)

KLINGBERG Göte Banrlitteraturforskning. En introduktion. Sthlm: Almqvist & Wicksell 1972. 205 s. Litt.

KLINGBERG Göte Das Deutsche Kinder- und Jugendbuch im Schwedischen Raum. Ein Beitrag zum Studium der Verbreitungswege der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim & Basel: Beltz 1973. (Internationale Untersuchungen zur Kinder- und Jugendliteratur. Bd 3.)

KLINGBERG Göte Sekelskiftets barnbokssyn och Barnbiblioteket SAGA. Stockholm: Svensk Läraretidnings Förlag 1966. 121 s. Litt. (Pedagogiska skrifter 239.)

KLINGBERG Göte Så levde barnen förr. Dokument om allvar och lek. Stockholm: Natur och Kultur 1971. 155 s. Ill. litt.

KROHN Pietro Louis Moes illustrationer i: KUNST. Organ for litteraere og kunstneriske Interesser. Aarg. VI, København 1904.

KUNZE Horst Schatzbehalter vom besten aus der älteren Deutschen Kinderliteratur Berlin: Kinderbuchverlag 1965. 444 s. Ill.

KVINNOR SOM KONSTNÄRER. Red. Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster. Stockholm: LT 1975. 252 s. Ill.

KÅRELAND Lena Gurli Linders barnbokskritik. Med en inledning om den svenska barnbokskritikens framväxt. Akad. avh. Stockholm: Albert Bonnier 1977. 403 s. Litt. reg.

LACROIX Paul Les arts au moyen age et à l'époque de la renaissance. Ouvrage illustré de vingt planches chromolithographiques. Paris 1877.

LACROIX Paul Les arts et métiers au moyen age. Etude illustrée d'après les ouvrages de Paul Lacroix, sur le moyen age et la renaissance. Ouvrage orné de 181 gravures et d'une chromolithographie. Paris 1887.

LAURIN Carl G Konsten och skolan och konsten i hemmet. Heimdals folkskrifter nr 63. Stockholm: Norstedt 1899. 23 s.

MIN VÄG TILL BARNBOKEN. 21 barnboksförfattare berättar. Red. Bo Strömstedt. Stockholm: Albert Bonnier 1964. 168 s. Ill.

MINNESBILDER från Svensk Läraretidnings Förlags AB utg. till 50-årsjubileet den 11 december 1946. Stockholm: Svensk Läraretidnings Förlag 1946. 152 s.

MOE Louis Louis Moe 1857-1945, og hans Kunst. (Billedstoffet er tilraette-lagt af Rolf Schütze.) København: Hagerup 1949. 96 s. Ill.

MOE Louis Min egen Billedbog. 100 Reproduktioner efter Malerier i Olie og Vandfarve. Tegninger og grafiske Blade. København: Koppel 1919. Ill.

MORITZ Karl Philip Mythologisk Haandbog. Karl Philip Moritz's Gudelaere i dansk bearbejdelse. Med et Omrids af den nordiske Mytologi udgivet af Christian Winther og W A Bloch. Med 80 Billeder tegnede af J Kornerup og et Titelbillede: "Prometheus befriet af Hercules" af Carl Bloch. 4, forøgede Opl. København: Philipsen 1872.

MUIR Percy H Victorian illustrated books. London 1971.

MÅHLQVIST Stefan Böcker för svenska barn 1870-1950: en kvantitativ analys av barn- och ungdomslitteratur i Sverige. Stockholm: Gidlund 1977. 205 s. (Diss. Uppsala.)

NATIONALMUSEI UTSTÄLLNINGSKATALOGER 216. Jugend. Nationalmusei 27 vandringsutställning. Stockholm 1954. 64 s. Ill.

ORD OCH BILDER FÖR BARN Historik, texturval, kommentarer av Lars Furuland, Örjan Lindberger, Mary Ørvig. Stockholm: Rabén & Sjögren 1979. 384 s. Ill. Litt. reg.

PALME Sven Ulric Några anteckningar ur de svenska barntidningarnas historia. (Utarbetad på uppdrag av Kamratposten.) Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1963. 30 s. Ill.

QUAYLE Eric The Collector's Book of Children's Books. London: Studio Vista cop. 1971. 144 s. Ill. litt.

ROSSHOLM Margareta Sagan i nordisk sekelskifteskunst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning. Akad. avh. Stockholm: Eget förlag 1974. 395 s. Ill. Litt. reg.

SAF 100 år. Glimtar ur lärarorganisationernas och skolans utveckling under mer än 100 år. Stockholm: Sveriges Lärarförbund (1980). (12 s.)

SAGAS stora katalog 1899-1956. Stockholm: Svensk Läraretidnings Förlag 1957. 147 s. Ill. reg.

SCHMUTZLER Robert Art nouveau. Harry N Abrams inc. publishers New York cop 1977. 224 s. Ill. Litt. reg.

SIMONSEN Inger Den danske børnebog i det 19 aarhundrede. 2 opl. København: Nyt nordisk forlag 1966. 300 s. Ill.

SJÖGREN Artur Några tankar om boktryck i: Nordisk boktryckarkonst 1904 s. 217 f.

STAWENOW-HIDEMARK Elisabet Svensk jugend. Stockholm: Nordiska museet 1964. 136 s. Ill.

The STUDIO Special Winter number 1897-98: WHITE, Gleason Children's books and their Illustrators. London: The Studio (1898). 63 s. Ill. reg.

SVENSK GRAFIK FRÅN TRE SEKLER. En översikt omfattande tiden från 1700-talets mitt till våra dagar. Red. Harald Sallberg, Gunnar Jungmarker. Stockholm: Realförlaget 1957. 468 s. Ill.

SVENSKA BARNBOKSINSTITUTETS FÖRÄRVS KATALOG över referenslitteratur 1967-1973. SBI: Stockholm 1975. 177 s. Ill.

SÖDERBERG Rolf French book illustration 1880-1905. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1977. 160 s. Ill. (Stockholm studies in history of art. 28.)

TALLBERG Axel Vår moderna konstgrafik 1895-1929. Stockholm: Tryckeri-ab Carbons förlag 1920. 152 s. Ill.

WAHLUND Per Erik Svenska Gulliverupplagor i: (Swift Jonathan) Resor till flera avlägset belägna länder i världen. Av Lemuel Gulliver... Stockholm: Tiden 1954. 370 s.

WINGE Mette Dansk børnelitteratur 1900-1945: med saerligt henblik på børne-romanen. København: Gyldendal 1976. 495 s. Ill. litt.

WINQVIST Margareta Den engelske Robinson Crusoes sällsamma öden och äventyr genom svenska språket. Stockholm: Albert Bonnier 1973. 108 s. Ill. (Skrifter utgivna av Svenska Barnboksinstitutet nr 2.)

WOLLIN Nils G Från ritskola till konstfackskola. Konstindustriell undervisning under ett sekel. Stockholm: Bröderna Lagerströms förlag 1951. 379 s. Ill. Litt. reg.

WRANÉR Signe H I Sagas tjänst. Stockholm: Svensk Läraretidnings förlag 1966. 83 s. Ill. (Pedagogiska skrifter 240.)

WRANÉR Signe H Sagan om SAGA. Stockholm: Sällskapet Bokvännerna 1956. 57 s. Ill. (Bokvännens miniatyrserie 8.)

Även utg som: EN JULHÄLSNING FRÅN SAGA. Stockholm: Svensk Läraretidnings förlag 1955.

WRANÉR Signe H Så går en dag... barndomsminnen. Särtryck ur: TOMELILLA hembygdskets årsbok 1974. Tomelilla 1975. 19 s. Ill.

ZWEIGBERGK Eva von Barnboken i Sverige 1750-1950. Stockholm: Rabén & Sjögren 1965. 520 s. Ill. litt. reg.

ZWEIGBERGK Eva von Jugend och Julqvällen i: BIBLIS 1973. Stockholm. Fören. f. bokhantverk. s 76-93. Ill.

ETT URVAL PERIODICA

FOLKSKOLANS BARNTIDNING Illustrerad läsning för de unga. 1-9. Stockholm 1892-1900.

FÄGEL BLÅ Sagor och berättelser samlade och utgifna af Jultomtens redaktion. Stockholm: Svensk Läraretidnings förlag. Saml. 1 f 1902-.

GULDSLÖTTET Barnens julbok. (1-ff) Stockholm 1899 ff.

GULLVIFVAN Läsning för barn och ungdom, utgifven af Farbror Järker (E v Hellström). Stockholm /1900-1902/.

JUGEND Müncher illustrierter Wochenschrift für Kunst und Leben. 1-5. München 1896-1900.

JULKLAPPEN Folkskolans barntidnings julnummer. 2-8. Stockholm 1894-1900.

JULKVÄLLEN Utgifven af Publicistklubben. Årg. (10) Stockholm 1890-1900.

JULTOMTEN Skolbarnens jultidning. Utgifven av Svensk läraretidnings förlag. Årg. 1-10. Stockholm 1891-1900.

LINNEÅ Illustrerad ungdomstidning under medverkan af många svenska författare och konstnärer utgifven och redigerad af Stina Quint. Stockholm 1895-1899.

MEDDELANDEN Från Föreningen för grafisk konst 1-19. Stockholm 1888-1940.

ORD OCH BILD Illustrerad månadsskrift utgifven af Karl Wählin. Årg 1 (1892) - 9 (1900).

SNÖFLINGAN Barnens jultidning Årg. 1-11. Stockholm 1890-1900.

The STUDIO An illustrated magazine of fine & applied art. Vol. 1 (1894) - 22 (1900).

SVENSK LÄRARETIDNING Organ för Sveriges allmänna folkskollärareförening. Årg. 18-22. Stockholm 1898-1902.

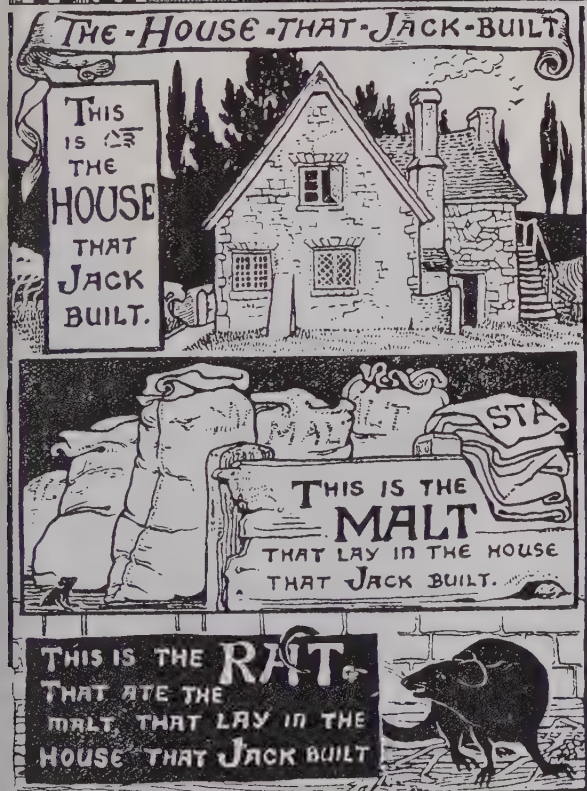
TILL FÖRÄLDRAR Tidskrift för spridande af goda uppfostringsgrundsatser. Utg. af Folkskolans Barntidning. 1-12. Stockholm 1897-1900.

TOMTEFARS sagor och berättelser. Samlade och utgifna af Jultomtens redaktion. Saml. 1-4. Stockholm: Svensk Läraretidnings förlag 1898-1901. (Saml. 5 ff, se: Fågel Blå.)

TUMMELITEN Jultidning för smått folk. 1-6. Stockholm 1895-1900.

OTRYCKTA KÄLLOR: Se förordet s 5 f.

För bibliografiska uppgifter om äldre utgåvor som berör SAGA-volymerna hänvisas till noterna till resp. kapitel.



3

4





6

7



L. o
Prochownik.

8

9



*Drottningens händelse med den som följde hennes förtrollade skepp
och sedan återkom.*



10

11



12



Drottningen skickade Lilla Rosa ut på skeppet.



13



18

»Han tog lammet på sin arm».



19



Fig. 59. — Chevaliers revêtus de l'armure complète. singulier, tiré du Triomphe de Maximilien, par I

»Nu skall du i alla fall kämpa med mig.»



17



16



14



15



20

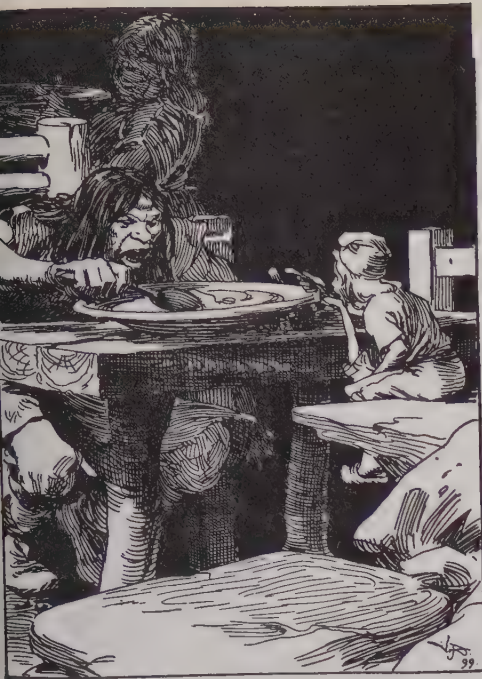
»Pojken fick på sig prinsens kläder.»



22

222 »Han hälsade henne artigt med svärds-klingen.»





»Men pojken slevade på lika friskt som förut.»



»Hon klef upp på en hög sten.»



Hon tog sallet och slog det i en sten.

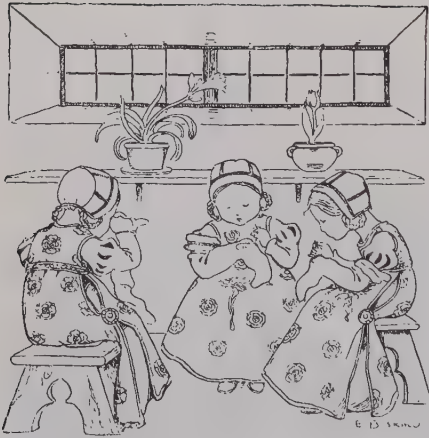


»Och ut ur skrinet välle det en hop ormar och paddor.»



»Sömmade silke på knä.»

R. ANNING BELL.



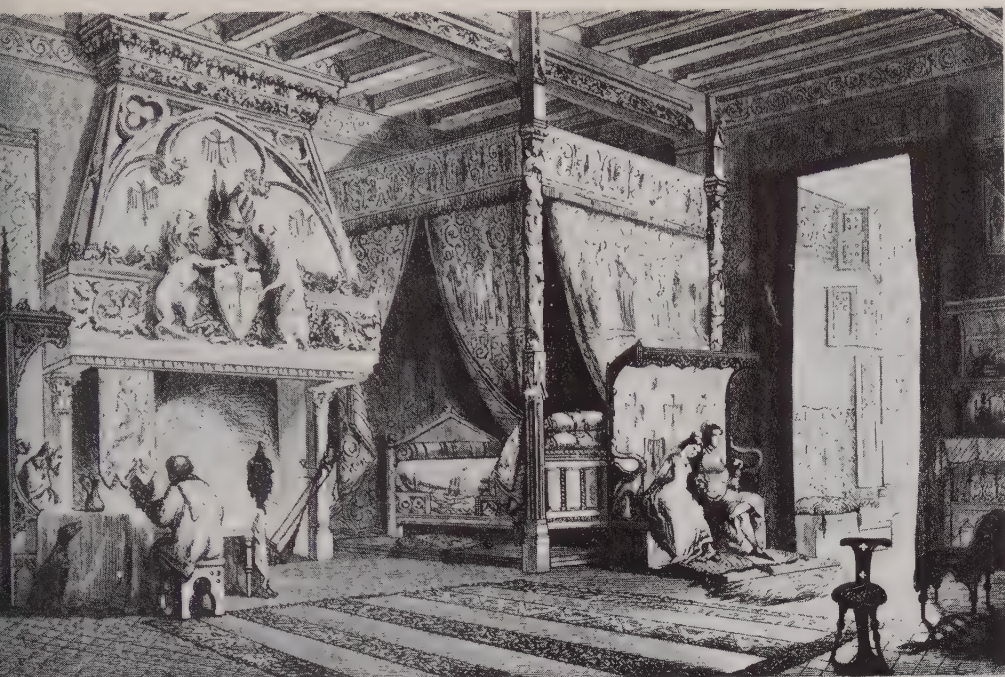
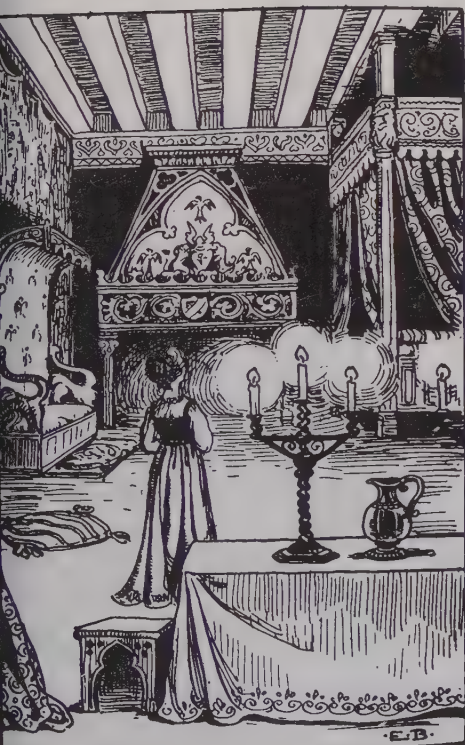
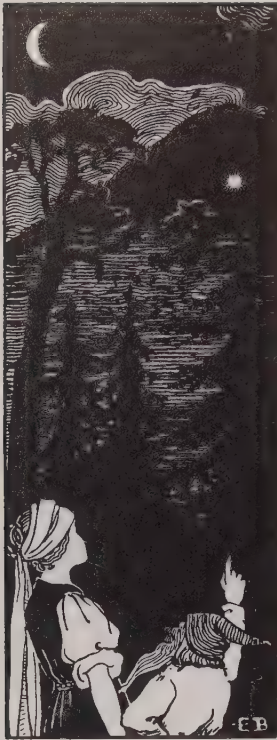


Fig. 24. — Restitution d'une chambre seigneuriale au 13^e siècle. D'après Viollet Leduc.



»Hon var i en stor sal.»



34



32



God kväll, kära mor!

Det var en solig sommardag. En behaglig vind fyllde seglen, skeppet gaf afskedssalut och gled stolt och ståtligt ut ur hamnen nedför Elbe förbi dockor och varf, barkskepp och båtar, fabriker och landställen, böljande sädesfält och tegeltäckta bondstugor. Först försvann staden ur sikte, sedan kusten, och till sist syntes denna blott som en blå strimma. Skeppet började gunga så smått, när Nordsjöns böljor skvalpade kring dess bog, och snart såg Robinson endast himmel och vatten.

Upe på skansen stodo de båda vännerna och njöto i fulla drag af den friska sjöluften och den vida utsikten.

Kaptenen kom bort till dem. Han slog Robinson på axeln och sade muntert:

— Nå, min unge vän! Hvad tycker ni om seglatsen?

— Jo, det är riktigt härligt! Tack kapten, för att jag fick följa med!

— Å ja, i sådant här väder är det ingen konst att vara på sjön. Men det kan vara så lagom trefligt ibland. Tål ni sjön?

— Ja, det vet jag inte, kapten! svarade Robinson. Det är första gången jag far till sjös, men jag hoppas det bästa.

— Det står en sky där borta i syd, och det



»Du är bara en sörvattenssjöman!»



»Han satte sig till rätta och somnade.»



lång pilkäpp tog han till skaft, stack den igenom öppningen i toppen och band den med snören fast vid pilkvistarna. Ofvanpå stommen lade han stora kokosblad. Skäften på dessa vände han uppåt och band dem där efter samman kring kappens öfra ända. Slutligen fäste han bladen vid hvarandra med nålar. Men hvarifrån fick han sadana? Jo, af fiskben, som han hittat vid hafvet. Det hände nämligen ibland, att vågorna kastade döda fiskar upp på stranden. När så köttet hade rutnat eller blifvit uppätet af fåglarna, låg skelettet kvar. Robinson plockade upp de finaste benen och begagnade dem som nålar.

Så hade han då en solskärm. Inte kunde han fälla ihop den som en paraply, och inte heller var den någonting att stöta med. Men den var stark och bra och uppfyllde sitt ändamål.



»Första knogen januari.»



FIRST PART OF A NEW VOLUME NEARLY 100 ILLUSTRATION

THE · STUDIO

An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art

42

FEB.
15 '96

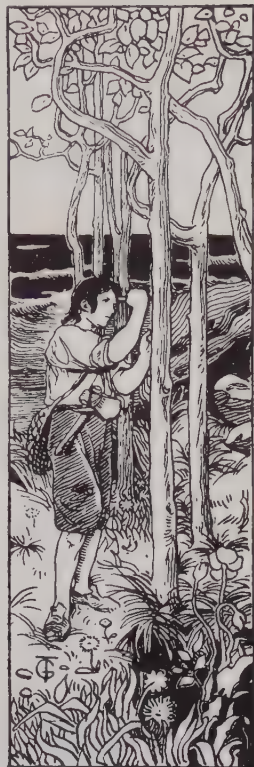


VOL. 7
No. 35

IN THIS PART THERE
ARE ARTICLES UPON
E. J. POYNTER, R.A.
NORMANSHAW, R.A.
JAPANESE
IRONWORK
NEW PROCESS BY
H. HERKOMER, R.A.
CHROMO-
XYLOGRAPHY
ART SCHOOLS
ETC

5 Henrietta Street
Covent Garden
LONDON W.C.

SUPPLEMENTS
AUTO-LITHO-
GRAPH BY COL.
R. GOFF, R.E.
CHROMO-LITHO-
GRAPH AFTER
J. D. BATTEN



43



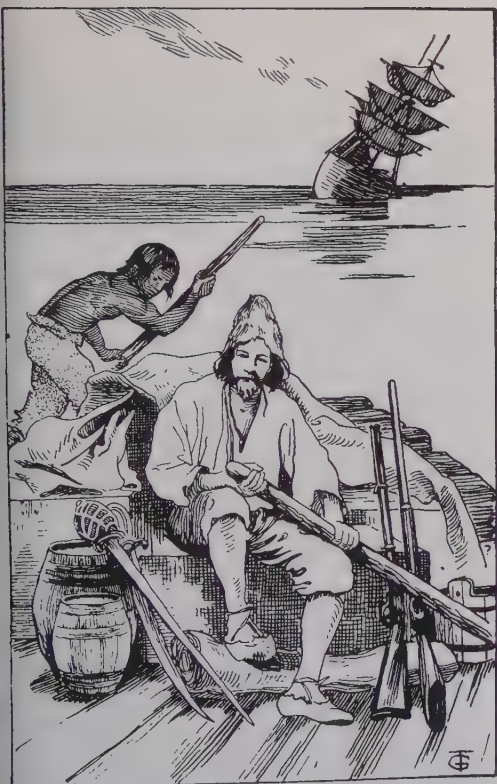


46



47





„Ombord på flotten.“





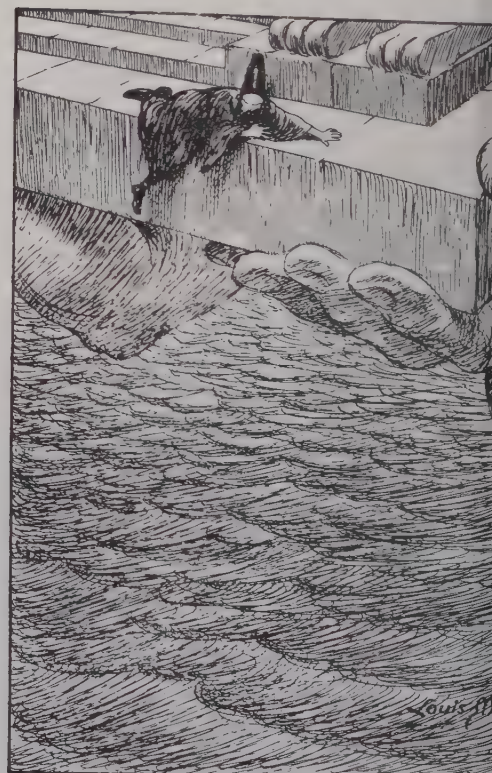
»Då bolmade det fram en tjock rök.»



»Sträckte fram sin staf mot den upphvirflande röken.»



»Han slungades mot väggen.»



»Han svindlade.»



57



58



56

tade dem och kasta-
de de af-
skurna sty-
kena ner i
dalen. Dia-
manterna
klubbade då
fast vid det
blodiga köttet
och följde med
uppåt, då örnar-
na grepo del
läckra lockbetet
för att föra det
till sina ungar.
Men då fåglarna
kommo upp,
klappade köp-
männen i händ-
erna, så att de
släppte sitt byte,
eller ock klättrade de
upp till deras bon,
drefvo bort dem och
togo diamanterna,
hvarefter örnarna fingo
traktera sig med köttet.
Jag blef hänryckt, då
jag nu fick klart för mig,
att sagan var verklighet,
och jag hyggde genast en

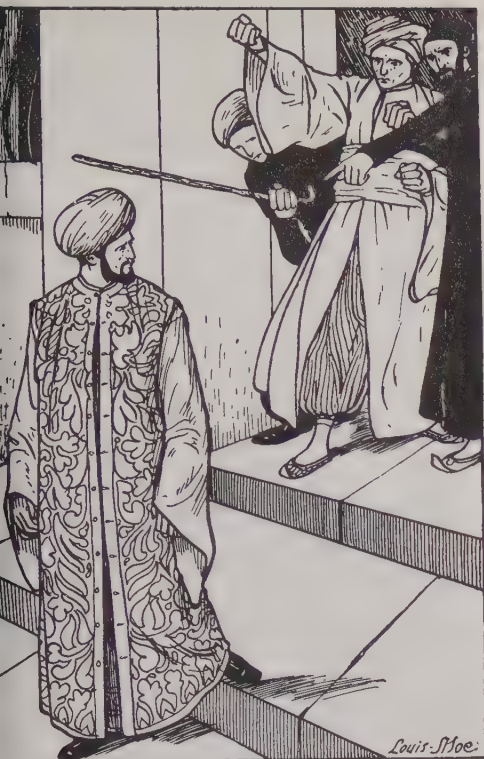


»Det blef en het strid.»



»Inom några sekunder var han krossad.»



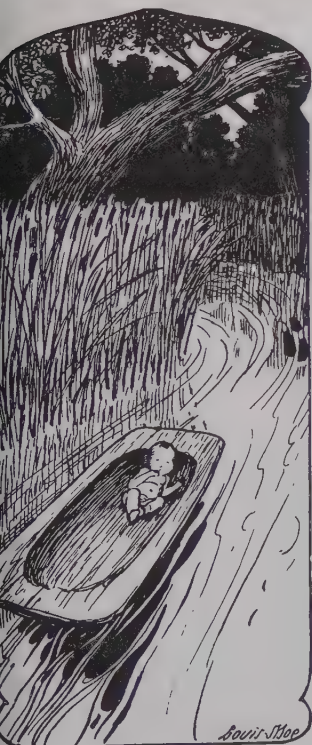


61

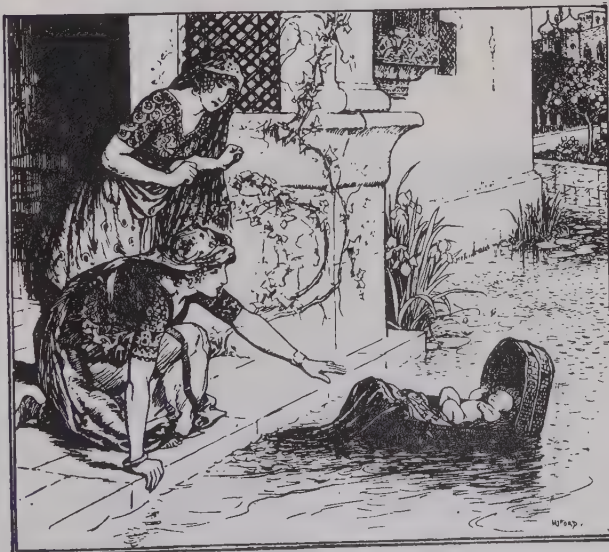


62

femte befallde sina tjänare att kasta Abu Hassan på dörren.»



63



64

THE SISTERS LAUNCH THE CRADLE IN THE CANAL

235



Louis Moe

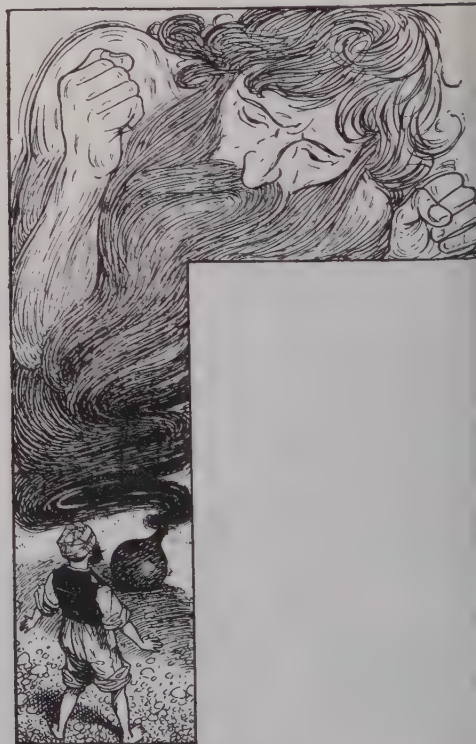
»Ädla fröken, svarade kvinnan, här är så vackert.»



»Parisade satte ulltapparna i öronen, och då blefvo
rösterna mycket otydliga.»



67





69

Skynsamt lindade han sedan in trollkarlen och släpade ut honom i trädgården.»



70



71

Och se strax höjde sig mallan från marken.



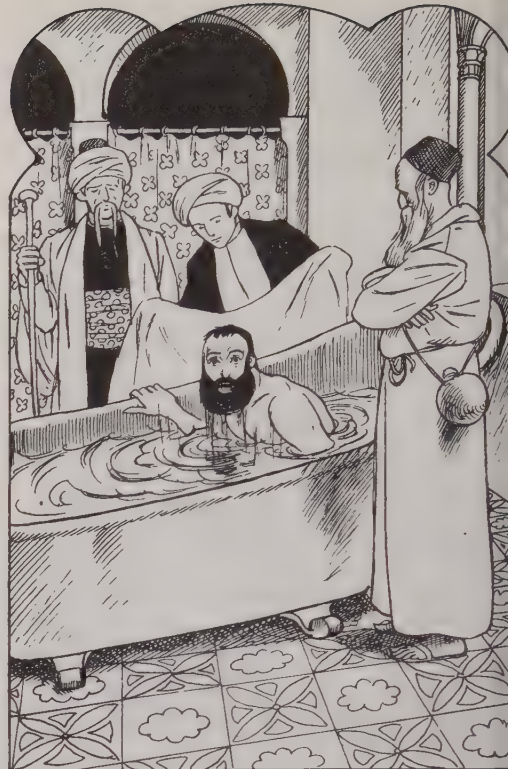
72

Han spände bågen och pang! - flög pilen upp i luften.

237

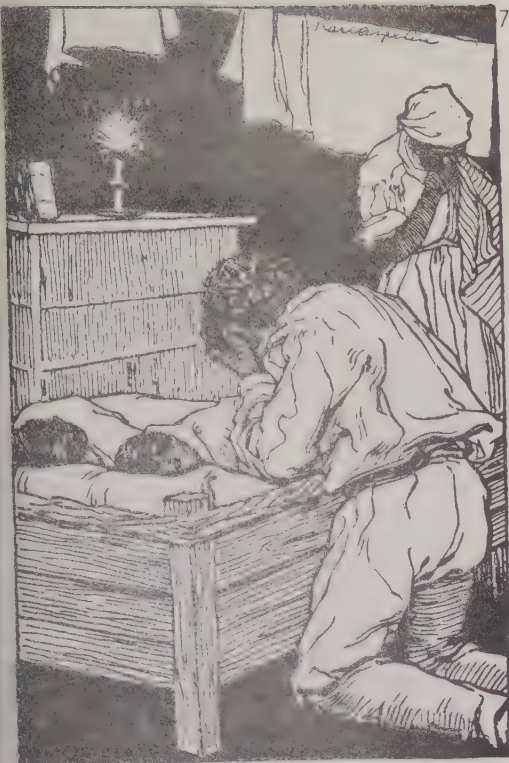


»Sedan hade han heller inga fler att peta hufvudena af, ty hela hofuet hade tagit till fötter och skingrats som agnar för vinden.»



»Hafvet och stranden voro borta, och i stället befann han i sitt eget badkar i sitt eget palats.





76

Han lutade sig öfver bädden.»

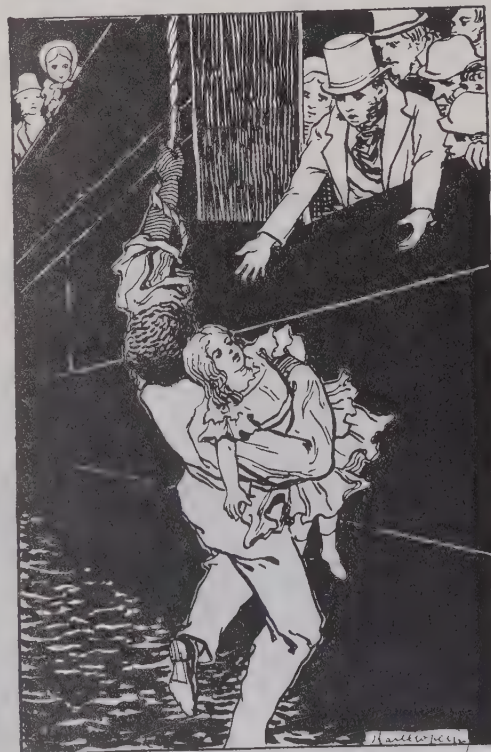


77

»Jo, nu skall ni få höra en vacker historia.»



78



79

»På det sättet räddades lilla Eva.

239



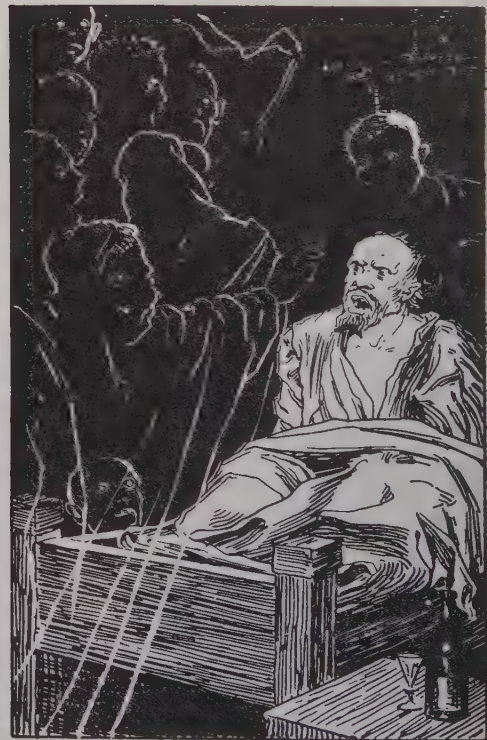
»Vän», sade Pinchas, »du behöfs inte här.»



Var så god och vänd om!»



Spöket stod stilla vid hans säng, och en hemsk röst hväste: »Kom! Kom! Kom!»

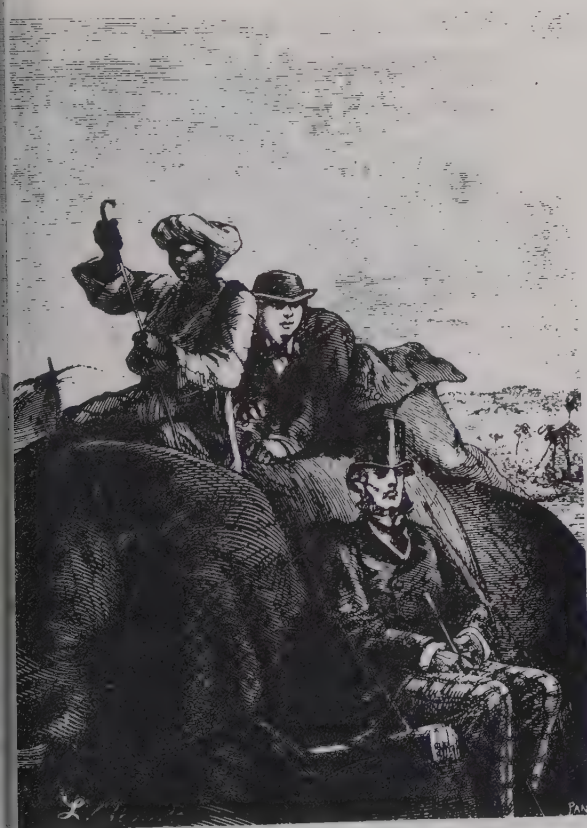


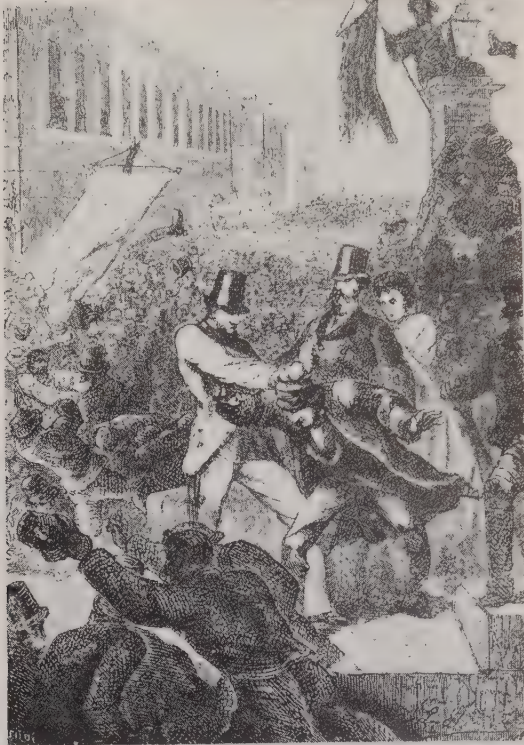
»Förskräckliga syner.»

mantlar; där-
 efter lade han
 benen på ryggen
 och sprang, för-
 följd af den tredje,
 som gaf upp höga
 rop och sökte upp-
 reta hopen mot den
 flyktande.

Klockan fatta-

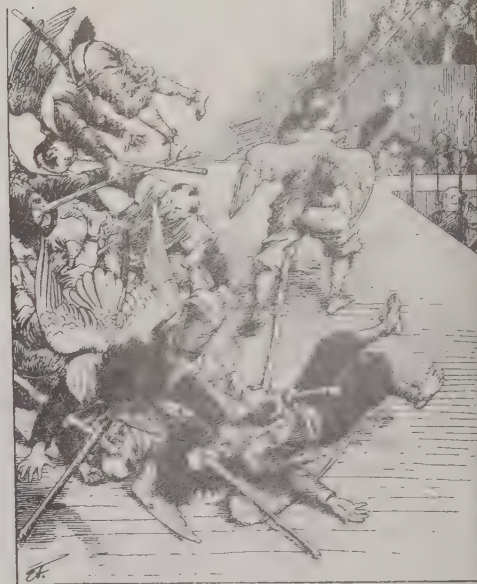
des inte mer
 än fem minuter i 8,
 då Passepartout, bar-
 hufvad och barfotad, kom
 springande in på perrongen
 å bangården. Sakerna, som
 han köpt, hade han tappat i folkträngseln eller i
 templet.





Om jekte Fix förföljdes sig om i hvar en sin.

dem, som skulle bilda vagnens botten. De sträckte ut sig på golfvet med näsorna riktade uppåt. Ofvanpå deras näsor ordnade sig nu en andra afdelning



86

— En engelsk medborgare
— — —, sade Fogg.

Mera hann han aldrig säga, ty just då höjdes bakom honom från trapp-
afsatsen ett gräsligt skrän. En trupp valmän
hade kommit sina meningsfränder till und-
sättning och rusade ned för trappan.

Fogg, fru Aoda och Fix voro mellan tvänne
eldar. Denna ström af rasande människor, som



sig i den äda för att bedja himmelen om hjälp. Hennes gamle, trogne huskaplan sade då:

— Låtom oss ännu försöka ett medel! Ni minnes, att ni en gång räddade en sårad falk, som tagit sin tillflykt till eder. Om halsen bar falken en gyllene klocka, och en aning säger mig, att denna skall bringa eder räddning. Låt oss hänga upp klockan här i kapellet! Dag och natt skall jag låta den ljuda, och måhända skall dess klang kalla någon okänd riddare till edert bistånd.

Så skedde, och den lilla klockans toner klinga-



89



»Prinsessan brast ut i ett hejllöst skratt.»

90

Sedan de mottagit och besvarat hans hälsning, sade den ena:

— Sire Lanval, vår härskarinna, som är en lika hög som skön dam, har skickat oss till eder för att bedja eder följa oss. Hennes tält är uppslaget här alldeles tätt invid, och vi hoppas, att ni icke vägrar att mottaga hennes inbjudan.





»Han kysste ännu en gång drottningens hand.»



»På torget hade samlat sig en stor massa människor.»

91



92

93



94

95





98

gått, då hon började finna denna tid alltför lång, och den gamla baronen måste därför begifva sig till Aucassin och underrätta honom om, att spelmannen och Nicolette redan återkommit samt väntade honom i baronens hus. Aucassin lät honom knappt tala ut, utan ilade genast till hans bostad, och — så slutar den gamla dikt, hvarifrån denna berättelse är lånad —

Då hon Aucassin ser komma,
grips hon af en större glädje,
än hon nånsin känt förut.
Upp hon springer, emot vännen
skyndar hon med öppna armar,
trycker honom mot sitt hjärta.
Dagen efter, redan arla,
firar Aucassin sitt bröllop,
gör sin mö till härskarinna
och till borgfru i Beaucaire.
Se'n de lefde åren långa
uti idel fröjd och lycka;
Aucassin sin glädje funnit,
Nicolette sin likaså.
Här vår saga också slutas,
mer jag vet ej.



99



»Den stackars kocken började finna hela äfventyret ganska obehagligt.»





»Rodnande af blygsel och med nedslagna ögon.»



Då hon åter vaknade till sans, vågade hon knappt tro sina ögon, ty hon såg mästern Perus, lugn som om ingenting hänt, sitta i högsätet, frisk och oskadad. Först trodde hon, att det blott var hans vålnad, men han yttrade:

— Min älskade, sade jag dig icke förut, att du skulle vara utan fruktan? Ondskan och dumheten hafva ingen makt öfver mig, och med



»Hertigen stod och såg på, huru kocken lagade tuppen i ordning.





104

106



105

108





Paris dom.



Järtecknet i Avlis.



Agamemnons jakt.



Louis Moe

Ifigenia offeras.



d.R.M.

Apollons pestskott.



Louis Moe

250

Atena gifver Akilleus råd.



Louis Moe

Atena och Pandaros.

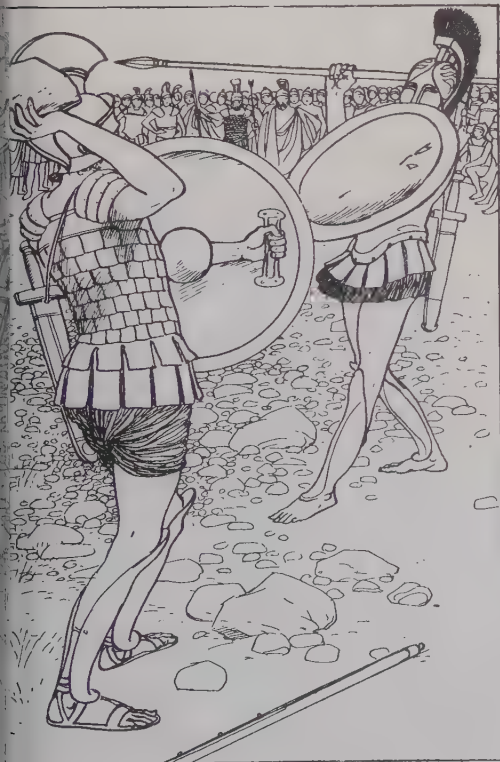


Diomedes mot Äneas och Afrodite.

117

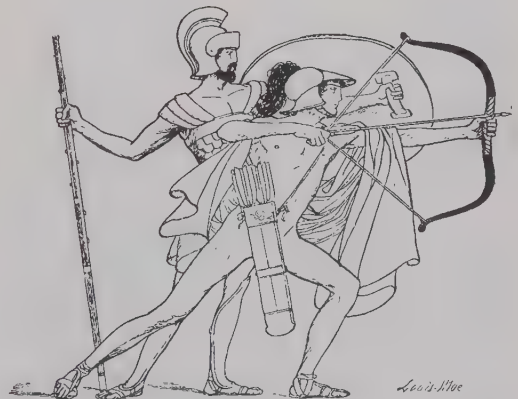


118



Ajas mot Hektor.

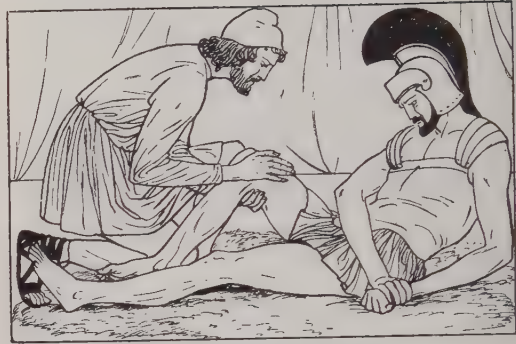
119



251



Atens Hera och Iris.



Hektor krossar porten.





Hektor och den döende Patroklos.

om hans nakna lik! Rustningen är redan tagen af Hektor.

Vid dessa ord grep Akillevs med båda händerna i jordens stoft och öste det öfver sina lockar och sitt ansikte. Som en vansinnig kastade



han sig till marken och slet vildt sitt hår. Slafvinnorna sprungo förfärade ut och in och slog sig för bröstet. Antilokos fattade Akillevs händer, rädd att han i sin sinnesförvirring skulle skära halsen af sig.

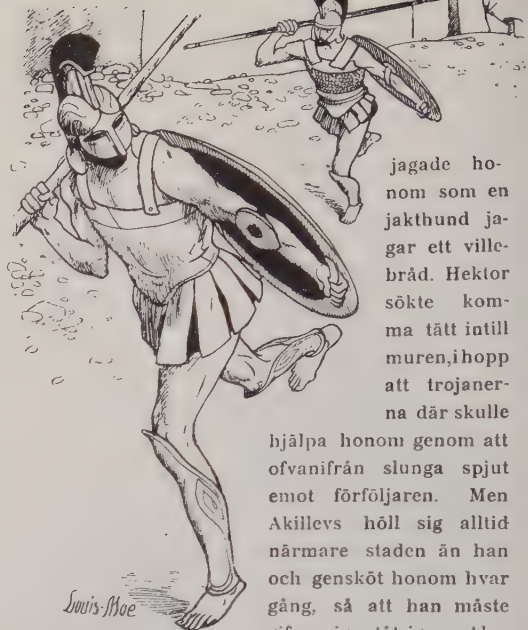


Akillevs och Lykaon.

och lät denna förtära liken, som flöto hoppta kring. Sedan vände han strålen mot själfva floden, och snart stodo tamarisker, viden och almar samt säf, sjögräs och lotos i flammande lågor.



Ålarna blefvo matta af heltan, och fiskarna sprutlo, det kokade och fräste i vågorna som i en kittel, och imman steg hvit ur djupet. Kufvad af eldens öfvermakt höjde sig då Skamandros ur vattnet och bad bevekande till Hefästos och Hera, att de



jagade honom som en jakthund jagar ett villebråd. Hektor sökte komma tätt intill muren, i hopp att trojanerna där skulle

hjälpa honom genom att ofvanifrån slunga spjut emot förföljaren. Men Akillevs höll sig alltid närmare staden än han och gensköt honom hvar gång, så att han måste gifva sig utåt igen. Akajerna stodo med lyftade bågar, färdiga att skjuta Hektor. Men Akillevs vinkade åt dem, att ingen

sinde understå sig härtill, ty han ville själf hafva hela äran och glädjen af att döda Hektor.





Hector

Andromache

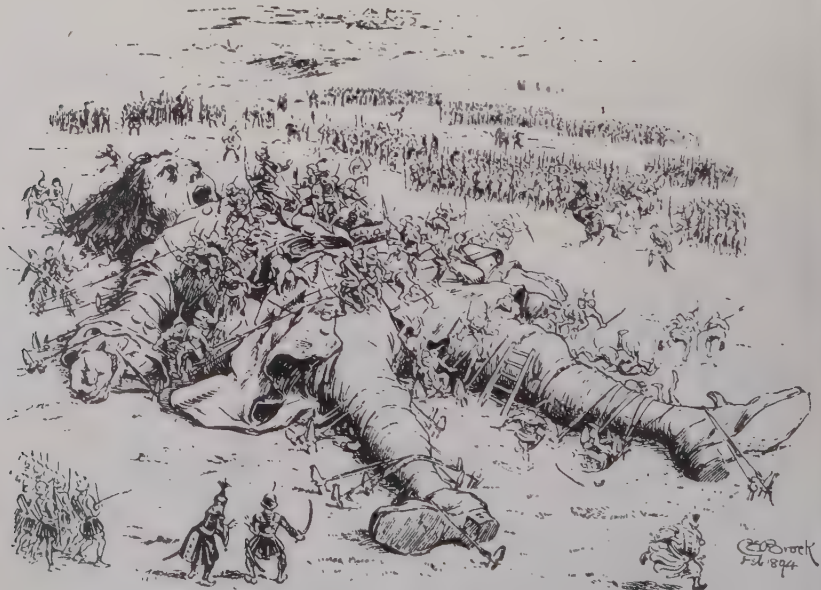




Jag studerade läkarevetenskapen.



»Jag låg på rygg, och mina armar och ben voro liksom fasttrollade vid jorden.»



Men ögonblicket därefter kände jag åtminstone fyrtio, femtio likadana figurer komma frammygande över mitt bröst.



Aekina degul! Hans röst var tydlig och klar
 en ovanligt späd och svag. Den erinrade om
 a rättas pip, fastän den var något högre.

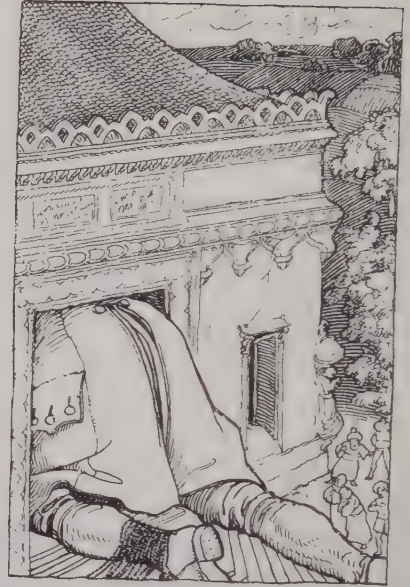
Hans kamrater upprepade ropet *aekina degul*





diversa reas
1.50/6.1

N. 12. Kap. 5... Det äretröiga gamla templet
var mår upp så fint, att det tillat mig göra det....





I sakta skridt bar det nu af mot hufvudstaden.



Femton hundra av konungens största hästar spändes för och började långsamt dra vagnen mot huvudstaden.



137



139

Jag klef in i staden genom den höga västra porte

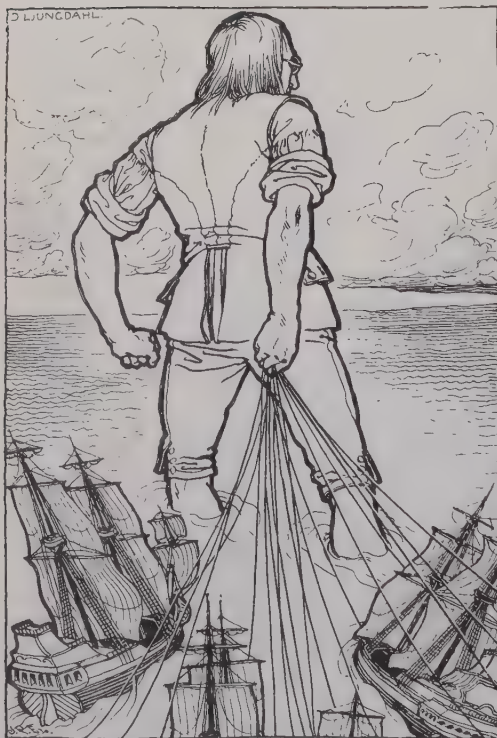


Lilleputts krigshär tågade fram.



...och under tonerna av Lilleputtarnas marsch tågade hela den väldiga hären under befäl av högste generalen mellan mina ben.

140



Jug släpade hela flottan efter mig.





«Med stor l  tthet drog jeg femtio af fiendens v  ldigaste   rigsmand efter mig.»



Jag åt två gånger om dagen.

kejsaren i vagnen, och som var en af mina värsta fiender, begagnade sig naturligtvis af tillfället för att söka skada mig. Han



hviskade i sin herres öra, att landet omöjligen i längden kunde stå ut med att föda ett så glupskt vidunder som mig. Jag skulle utarma landet genom min aptit, påstod han, och invånarne skulle dö af

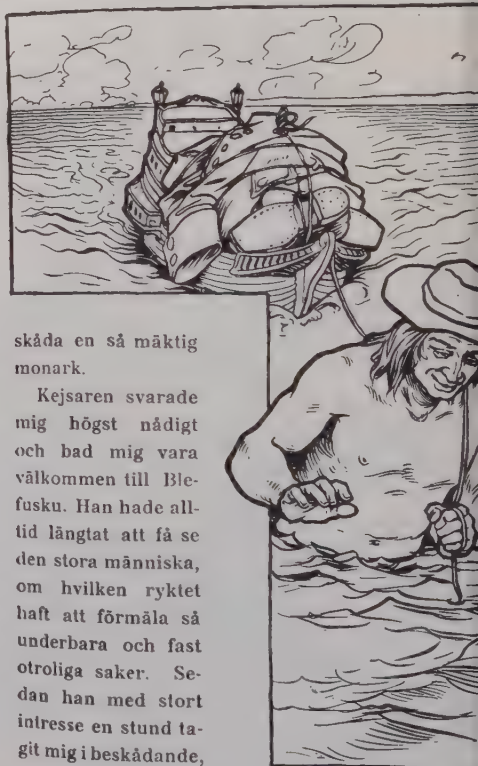
142

När sömmerskorna skulle ta mått på mig, måste jag lägga mig raklång på marken. Därpå ställde sig en af dem på min hals och en annan på mitt knä. I händerna höllo de en lina, som sedan mättes upp af en tredje sömmerska. Alnen, som hon mätte med, var ungefär en tum lång.



När de slutat denna mätning, bådö de mig att sträcka min tumme, hvarpå de mätte dess tjocklek med ett litet band.

Därpå nego de helt näpet och började strax sitt arbete med att skära till och sy skjortorna.



skåda en så mäktig monark.

Kejsaren svarade mig högst nådigt och bad mig vara välkommen till Blefusk. Han hade alltid längtat att få se den stora människa, om hvilken ryktet haft att förmåla så underbara och fast otroliga saker. Sedan han med stort intresse en stund tagit mig i beskådande,



146



mig på en gång från två
 sidor. Förtviflan gaf mig
 mod och krafter. Med
 ett skickligt värjhugg ris-
 pade jag upp magen på
 den ena, och den andra
 flydde, då hon såg kam-
 ratens nederlag. Men hon
 hann inte undan, innan
 jag gaf äfven henne ett
 hugg öfver ryggen, så att
 blodet stänkte omkring





...ett tjugotal hungriga, gnistrande getingar surrade in genom mitt öppna fönster.

148



149



264



SUMMARY

Chapter I treats the pedagogic, social and cultural policy surrounding the background of the Swedish Childrens book series "Barnbiblioteket SAGA", which began in 1899 and continued into the 1950's.

It started with a group of folk-school teachers who were eager to see the world's literature classics and folk stories become available to school children in a well presented form. Through low prices and subscriptions they hoped to put these literary treasures within the reach of the common child. The SAGA series became a great success, and with a wide readership for several generations.

SAGA's publishing program included both fiction and non-fiction, but in time came to be predominantly non-fiction: partly classic adventure stories and partly folk stories. In competing with other childrens publications the publishers strategy was "quality in text and illustrations", circulation through school teachers, intensive advertising, and for that time, unusually rich illustration work by experienced artists who did the drawings especially for the SAGA volumes.

The illustrations in the first ten volumes, which are the subject of this thesis, are set against a background of illustration material from other childrens literature from around 1900, and against contemporary English illustration art techniques. A combined method of analysis is used, taking into consideration partly the historical style and partly the relationship between the text and illustration which can be subduing, strengthening or complementing.

The prototypes of the "Barnbiblioteket SAGA" can be found in the English book series "Books for the Bairns" and in the Danish "Børnenes Bogsamling" (The Children's Book Collection) both started during the 1890's. The quality of illustration is only encountered in the first mentioned books. SAGA developed an independent profile quite early, which is marked by harmonious and consistent lay-out that gave the distinctive and very colorful illustrations an appearance of uniformity.

In Swedish illustration art, especially in childrens literature, SAGA volumes 1-10 denotes a break in tradition and the beginning of a change in style which was not continued in the volumes that followed. Wash drawing technique was abandoned and in its place sharp contrasts, blackened contour lines, etc., were used.

In a concluding section about SAGA and period styles, a few impressions of Jugend and Art Nouveau are discussed. A number of characteristic motifs and their appearance in the SAGA illustrations are mentioned--the wavy, billowing hair, silhouetted trees, tufts of grass, the swan, reflecting water, etc.

CHAPTER II: Swedish Folk Tales (SAGA I)

The chapter begins with a discussion of selection principles and the relationship to older Swedish folk-tale literature, previous folk-tale illustrations and their significance for the artists who illustrated the SAGA series, literature which was used for reference, and finally presentation of the five artists which collaborated on this SAGA volume: Elsa Beskow, Jenny Nyström, Edvard Forsström, Vicke Andrén, and Karl Aspelin.

The main section analyzes separately the illustrations of each story.

Elsa Beskow's illustrations to "Little Rose and Tall Leda" are illustrated partly in airy, Art Nouveau and partly in German Jugend with sharp black/white contrasts. In relation to the text, Beskow's drawings are subdued and expressive, but the illustrations sometimes function independent of their texts.

Elsa Beskow also illustrated the next saga of "The Shepherd Boy and the Fairy King". The illustrations of this saga are also more abounding in feeling than dramatic, more decorative than realistic. Composition is simple, and details are few, conceding to the book's small format. Sharp black/white contrast is often used, both as stylistic technique and method for setting the mood. As book illustrations, they are very effective because of each line's commitment and confinement to the surface of each page, and their frieze-like composition, and therefore are very typical of their time.

Edvard Forsström's illustrations for "The Princess on the Glass Mountain" have the character of realistic reporting somewhat disguised in

historical costume. The fact that Forsström was a newspaper illustrator is apparent in his method of lifting out the dramatic, comic, or exciting moments from the text and giving them spontaneous interpretation. He is, in the true sense of the term "illustrator", that is to say, a picture which cannot be interpreted without support from the text. He clothes his figures in the contemporary idealized fashions of Medieval times. The background is scarcely detailed because the main interest lies in the characters and their roles. Forsström does not adapt his style or technique simply because he is illustrating a children's book. Style-wise he is completely uninfluenced by the signals generated from the new book illustration techniques of that time.

Vicke Andrén did too few illustrations to the exciting tale of "The Eating Contest". Even Andrén was an old hand at book illustrating. He accents the exciting and grotesque in this David and Goliath tale with sharp black/white contrasts, with expressive interpretations of facial features which automatically transmit the figures character and qualities. This is especially true of the giant, and in the size contrast between the boy and the giant. The drawings are fresh and spontaneous, though not so easily interpreted and obviously deviate from the style Andrén used in his drawings for adults at that time. The illustrations are well adapted to the book's small format and typographic requirements, but show none of the characteristics of the "new style".

Jenny Nyström's illustrations to the long saga of "The Two Shrines" are genre-paintings, giving the child reader greater possibility of identifying with the characters. The drawings give little stimulation to the imagination and the poetry of the text is missing in the pictures. Formally, the drawings are an eclectic mixture of older and contemporary style ideals, of dry realism and details from the Jugend arsenal, such as high placed horizons and tree silhouettes.

Karl Aspelin illustrates the short tale of "The Sausage Cottage" in a rapid sequence of bold dramatic effects. Figures are shown in close-up and the surroundings are hardly noticable. Technically, Aspelin has submitted himself to the demands of sharp black/white contrasts, which liberated him from the clichés of idealized realism. This has no connection with the distinctive characteristics of the Jugend style.

Elsa Beskow returns with an impressionable sequence of 32 illustrations in the tale of "Prince Hat Under Ground". The drawings are often of a static nature, decorative, and at the same time sensitive. The compositions are clean-cut with solid black/white contrasts. The drawings which best convey the emotional content of the story and invite the child reader to identification, are those which attain the best graphic effect and sharpness. The sacrificial love, the wild nordic nature with its mysterious surroundings are interpreted with poetic power. Beskow amplifies the text's sorrowful parts, but subdues the most terrifying. Environment and costumes follow accordingly the romantic Medieval fashions. In spite of this, and typical for Beskow, she concentrates interest more on the figures than the surroundings. Stylistically, the contribution of German Jugend to the national Swedish style of the 90's is obvious.

CHAPTER III: Robinson Crusoe, illustrated by Gerda Tirén

During the time that Gerda Tirén was working on Robinson Crusoe, she was going through a transition from idealized realism's soft tones to strong contrasts and continuous contour lines (presumably under the influence of the Frenchman Boutet de Monvel, and Swedish picture book illustrator Otilia Adelborg, and the striking Art Nouveau of the English illustrators).

Robinson Crusoe had a long history in Swedish culture before the SAGA version, which became the most read of all Swedish childrens versions. In comparison to Defoe's original and very divergent version, the text is given a very independent Swedish interpretation by J. H. Campes.

Tirén's illustrations show a dependence upon earlier publications. She has obviously borrowed from the 1870 English version illustrated by W. Paget, and also borrowed from L. Richter's illustrations from 1848, and from J. Ghert's from 1896.

Analysis of these illustrations shows that Tirén's style re-interpret the borrowed themes, but those motifs which she herself chooses and illustrates are in the majority. Genre-paintings are dominant throughout, along with rough sketches and interiors. On the other hand it is obvious that the artist has not been attracted by the text's dramatic moments. The illustrations are factually descriptive, informative and subdued in

comparison to the text. Tirén idyllically and naïvely interprets Robinson, involving an adaptation to the child reader, and the many genre-paintings stimulate the child's imagination around the survivor.

Contemporary educational and anthropological evaluation is mirrored in Tirén's illustrations, but her view on Friday is more naïve rather than prejudiced; besides, the main interest lies in the interpretation of Robinson.

The style used is a personal union of English Art Nouveau and German Jugend whose respective characteristics are easily identified: the grass, the decorative leaf work from Art Nouveau, the clouds from Jugend, etc.

An interaction between Elsa Beskow's and Gerda Tirén's style development during the 1890's can also be assumed. Not only do these two artists have a mutual feeling for graphic effect and the demands of book art, but also objectivity.

The decorative contribution in the most personal of Tirén's Robinson illustrations is remarkably strong, but at the same time does not overshadow the descriptive function. The lines are pure and continuous. Shadow effects are almost entirely missing, while half-tones are rendered in closely layed lines. Both the decorative effect and the narrative function lend excitement to many of the illustrations.

CHAPTER IV: Arabian Nights, illustrated by Louis Moe

The over 200 illustrations for "Arabian Nights" by the Danish artist Louis Moe marks the "first edited and illustrated publication" for Swedish children. In comparison to previous illustrators, such as G. Doré and L. Houghton, etc., Moe is in a class of his own (with the possible exception of one single motif borrowed from H. J. Ford: Lang Publication, 1898). At the time that he did the Swedish edition, he also illustrated a Danish adult edition in a larger format, but with fewer illustrations. Moe accompanied the exciting and fantastic tales with clear, true to text, dramatic illustrations. His strength is synthesis, not detail work. The pictures do not invite study of detail, but the eye rapidly comprehends Moe's interpretation of the situation. The drawing's dependence upon the text is very strong. Moe captures the exact moment of culmination, inviting the child reader to search the text for an explanation of the fan-

tastic drawings.

The series of illustrations contain many examples of Moe's personal style as well as give an impression of Jugend style. The latter is disclosed by decorative details such as woodwork grain, grass clusters, and flowing water drawn in closely set lines. It is quite evident, on the other hand, the bold contour lines of the Jugend style are missing altogether.

Compositionally, his technique is classical in using diagonals, triangles, etc. Moe is a deliberate and conscious director--more in the vein of a film director than theater director. He "cuts" in his figures, exploits the bird's eye or worm's eye view, and he heavily trims his pictures. Moe exacts rhythm from his drawings with the help of his stylized characteristic line masses, which alternately form swelling volumes, sometimes flat surfaces, sometimes billowing smoke. As book art, Moe's "Arabian Nights" is halfway between tradition and regeneration. Perspective, lines of movement, and shadows are not allowed to break up the drawings continuity. Black/white contrasts are increasingly deepened, contour lines are strengthened, and the picture frame consciously becomes integrated into the illustration and it's theme.

CHAPTER V: Uncle Tom's Cabin, illustrated by Karl Aspelin

Aspelin's interpretation of "Uncle Tom's Cabin" for Swedish children is, for the most part, independent, even though one can establish the fact that he had access to Jenny Nyström's illustrations which were done in 1896, and access to even earlier illustrations stemming from an English series of the 1850's from which he borrowed certain motifs.

"Uncle Tom's Cabin" is meant to be read, and to engage the reader. The illustrator had to submit himself to these aims, which Aspelin has successfully done. That he committed himself to the subject matter is made very apparent by the presense of intense feelings in so many of the drawings. He renders his personages in close-up, gives strong impressions of sorrow, love, faith in God. He does not illustrate cruelty, but makes good use of the amusing episodes such as Topsy's bravadoes, the ghosts, and so on. He individualized the book's characters, and even his portrait of the Black leading character is remarkably unbiased for that time:

neither caricaturized nor idealized.

Aspelin narrates naturalistically, lively, and naturally. The style is to a certain extent characterized by the sharp black/white contrasts which coarsen the lines without giving decorative intrinsic value. But through his freedom, in comparison to contemporary style trends, his is if anything very modern as a book illustrator, even for present day.

CHAPTER VI: Around the World in 80 Days, illustrated by Edvard Forsström

The oldest publication which has had the most meaning for Forsström's interpretation is a French 1870 version, illustrated by A. de Neuville and L. Bennet. Louis Moe's drawings in "Børnenes Bogsamling" (The Children's Book Collection--SAGA's prototype) on the other hand, hadn't inspired Forsström at all. Forsström, a newspaper illustrator, draws a "reportage" of Jules Verne's *Around the World* with journalistic enthusiasm, uses a photographic view and trimming technique, and places his characters in even, sharp lighting which fits well with Verne's factual narrative.

The choice of motifs are similar to those of his French predecessor's, both in detail and in the main feature. But, Forsström transforms the language of the illustrations to suit the 1890's. He shortens the depth perspective, increases the lighting and lifts away the theatrical curtains. He also supplies a more vigorous movement pattern and several comical points in his illustrations. He followed the text's rapid pace accompanying his illustrations. On the other hand, the illustrations are seldom entirely comprehensible without the support of the text. The illustrations are neutral in tone, but invite the child reader to identify mostly with *Passepartout*. The few background drawings are painstakingly, elaborately, and informatively drawn. Forsström draws, as usual, in a realistic, detailed and distinct manner, and the style is rather unaffected by the new trends in book illustrating. He modifies, and creates depth, not forgetting the demands of certain restrictions. Composition and trimming are influenced by report photography. Forsström hardly adapts style and narrative to child readers. Decorative tendencies, rhythmic contour lines and clear black/white contrasts in large areas are not typical of his style.

CHAPTER VII: Medieval Folk Tales, illustrated by Elsa Beskow

The 77 illustrations of this volume show the young artist in intensive throes of development. The illustrations are closely associated with her other story illustrations during the productive years around 1900, but at the same time give a glimpse of what was to come in several of her own picture books. The theme of the Medieval saga changes between legend, mythical love and mischievous tales. Elsa Beskow varied her style according to the plot of each story, and endeavored to treat the historic surroundings well.

Elsa Beskow seems more interested in feelings, agreements, conversations, than in superficial dramatic events. Her drawings of Medieval tales are remarkably undramatic and decorative in relation to the often dramatic text. She chooses the moments which take place in easing tension or temporary calm. With help of Paul Lacroix's book as reference, she gives her readers an understanding of the Medieval high social class culture. The portraits of the princes and princesses are more symbolic than individualistic. The facial features are nordic. Men and women are drawn with the same idealized strokes, totally lacking in sensuality. On the other hand, she renders these figures with fanciful and heartfelt strokes. Stylization is carried throughout Beskow's Medieval sagas. In her cultivation of two-plane perspective, free line arrangements, and contour lines, she has already left her dated Jugend motifs behind (Jugend being the style used in the SAGA I volume). Blackness is handled distinctly and decoratively. A thin contour line against a white background is exchanged for a closer, more severe geometric drawing. The picture is consequently layered on several planes. Depth is minimal, or non-existent, spatially indistinct. This rendering of surface with help of line, plane and frieze arrangement is, in my opinion, a confirmation of both Elsa Beskow's dependence upon contemporary book illustration (arts-and-crafts, Art Nouveau) and upon the source of the motif, Medieval picture art such as it was represented by other illustrators. This should explain why it is so difficult to pinpoint any one contemporary artist which influenced Elsa Beskow, other than in a very broad sense.

CHAPTER VIII: Swedish Folk Songs, illustrated by Jenny Nyström

Jenny Nyström was very established as a story illustrator when

she received this assignment. For various reasons (the drawings themselves could have been one of them) this collection of folk songs did not become as popular as the other SAGA volumes, and disappeared from the series after some years. Jenny Nyström's drawings of the folk songs followed her own pattern for the exotic. The narrative style is descriptive, not decorative, in spite of the overworked surfaces. The composition is, in part, old fashion "album pictures" surrounded by one or more picture characters. The drawing technique varies between strong black/white contrasts and a filigree style with tones and shadows, which was contrary to the intended lay-out format of the SAGA volumes. The style belongs to a bygone era of idealized realism with grand theatrical properties transferred to book art without consideration of the small format, or book art's demand for balance between type and picture.

CHAPTER IX: The War of Troy, illustrated by Louis Moe

After finishing "Arabian Nights", Louis Moe received the assignment of illustrating the newly revised version of the Iliad (see Chapter IV). Moe had not worked with an antique theme before, but he could not have been a stranger to classic style tradition as he had attended the Art Academy in Copenhagen during the 1870's where Thorvaldsen, and others, were still influential.

Moe's relationship with his text are emotionally explosive. The human goddesses and heroes we encounter are alive! He narrates lively and dramatically in close relation to the text. The choice of motif often follows the antique pattern, but one can often identify the lines in the text Moe illustrates. Throughout the text he subdues the violent effects typical for the earlier SAGA volumes. Moe, it seems, had done a great deal of research work on authentic details in costumes and objects with the help of reference books on ancient cultures. The style reveals certain new tendencies in Moe's illustration technique: bold continuous contour lines, white surfaces which are almost free of shadow effects and patterns. A very small group of his drawings seem to follow the classical style, in the conventional meaning, namely the hexameter section which the narrator set into the story.

Both in style and narrative technique there is a strong association between Moe's illustrations and ancient Greek vase painting, especially

during the 400's B. C. with it's lively brush renderings, fluttering costumes, energetic movements. Moe even borrowed the series narrative technique from the vase paintings. There is written evidence that the child reader had strong and lasting impressions of the SAGA version of the Iliad, and there is reason to believe that Moe's dramatic and tangible illustrating contributed to this.

CHAPTER X: Gulliver's Travels, illustrated by David Ljungdahl

David Ljungdahl was an experienced illustrator when in 1902 he received the assignment to illustrate the tenth volume in the SAGA series, even though he had little experience in illustrating for children. His development is quite interesting. He appears in the 1890's, influenced by English book art (Morris & Crane) and the Jugend Style.

Ljungdahl's series of 59 drawings (comparatively fewer than in the first SAGA volumes) are smoothly and lovingly rendered. The style develops in a facinating manner throughout the book. From the close, thin-lined and detailed drawings of the first chapter one can see that he gives in to a more economizing technique with bolder contour lines and more "air" in the picture. This is a result of his style experiments during the years befoe he started working on Gulliver, and also difficulty with SAGA's small format demands. Toward the end of the book simplicity and stylization are pushed even further. The surroundings and secondary characters disappear, and interest is more focused on the main characters. The decorative effects are obvious, but do not dominate the narrative function. At the same time, Ljungdahl introduced simple composition without depth, layered perspective, high-placed horizons, and a new technique which increased the feeling of presence, and emphasized scale--which is important in a picture narrative of Gulliver.

In his choice of motifs, Ljungdahl seems to be partly influenced by some of his predecessor's key-pictures (Grandville, 1848; Th. Morten, 1864; Brock, 1894). But the interesting point is to study how Ljungdahl uses perspective, lighting, etc. He sketches with a combination of objectivity and fantasy which gives the illustrations an appearance of credibility. Size contrasts are made clear, and in a way stimulating to the child reader.

Within the background of all illustrators of Gulliver there is a

trace of the "very first illustrator" who once upon a time chose the highlights of this narrative. But Ljungdahl's version of the Gulliver theme must have played a very important role for many Swedish artists.

